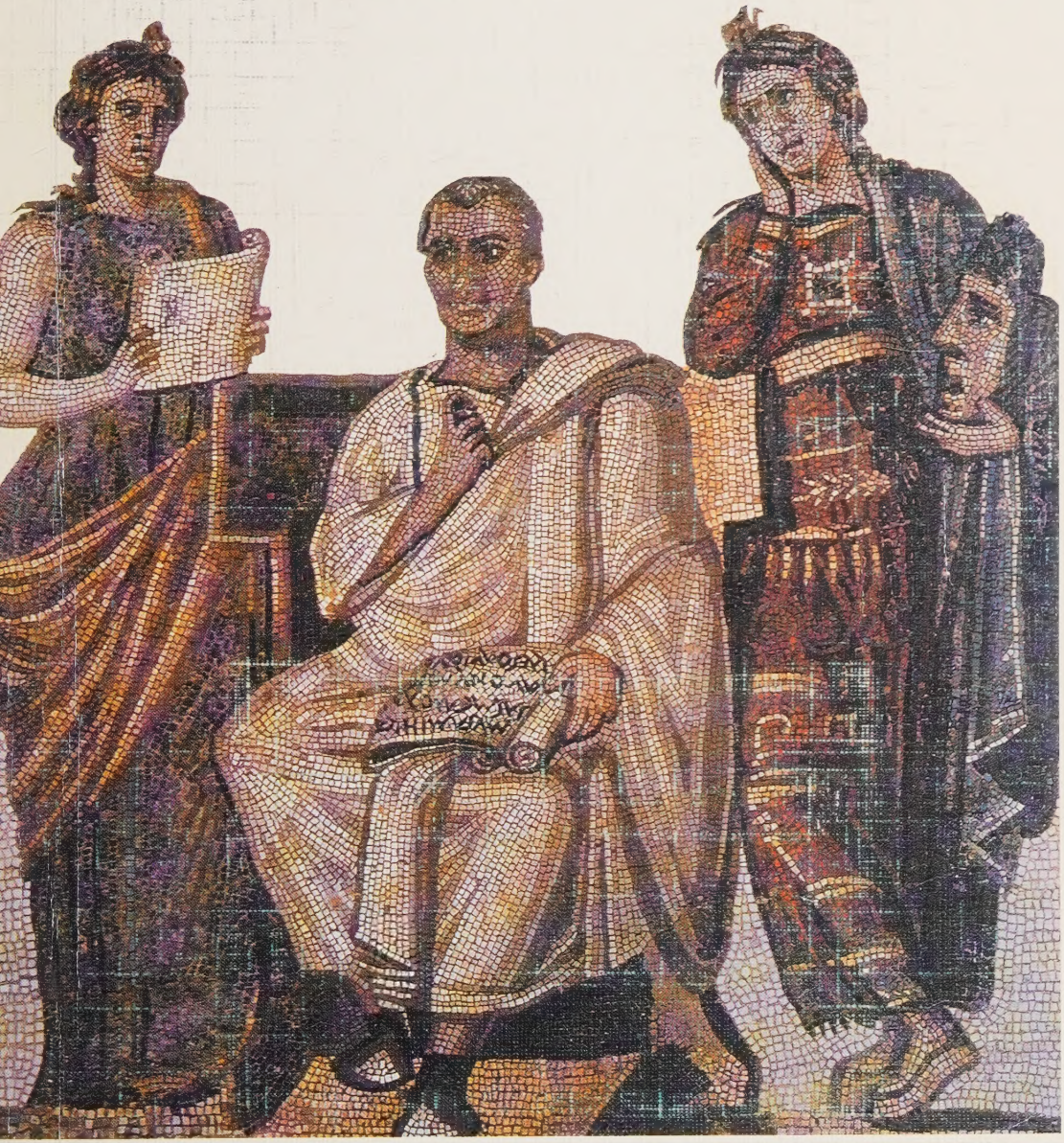
VIRGILIO

JOSÉ OROZ



PUBLICACIONES UNIVERSIDAD PONTIFICIA DE SALAMANCA
CAJA SALAMANCA

VIRGILIO

BIBLIOTHECA SALMANTICENSIS
Estudios 135

JOSE OROZ RETA

VIRGILIO

Vida, Obras y Fortuna

NSA
NEW ST. ANDREWS COLLEGE
NEW ST. ANDREWS COLLEGE LIBRARY
MOSCOW, IDAHO

St. John's Seminary
College Library
5118 Seminary Road
Camarillo, CA 93012

873.1
V 8160

PUBLICACIONES UNIVERSIDAD PONTIFICIA
SALAMANCA

Caja Salamanca

En cubierta: Célebre «Retrato de Virgilio» sobre mosaico encontrado en Hadrumeto (Susa), conservado en el Museo del Bardo, en Túnez

CREATIVE COMMONS

© Departamento de Ediciones y Publicaciones
Universidad Pontificia de Salamanca
Compañía, 5 • Teléf. (923) 21 51 40

Depósito Legal: S. 767-1990
I.S.B.N.: 84-7299-259-4

Imprenta «KADMOS», S.C.L.
c./ Río Ubierna, Naves 5-6
(Polígono «El Tormes»)
Teléfs. 21 98 13 - 23 02 51
SALAMANCA, 1990

Nota preliminar

Pese a la inmensa Bibliografía Virgiliana, notablemente enriquecida en los últimos años, sobre todo a raíz de la celebración del Bimilenario de la muerte del poeta, echamos siempre en falta, sobre todo en España, lo que pudiera ser una introducción. Es cierto que no faltan trabajos, ediciones o comentarios de Virgilio. Pero nuestros estudiantes no tienen a su disposición un estudio que les sirva de verdadera introducción a la obra y persona del gran poeta de Mantua.

A suplir esta laguna van encaminadas estas páginas, que no quieren ser otra cosa sino una introducción. Con este estudio pretendemos ayudar al que se acerca a la obra de Virgilio para que se entere de algunos problemas importantes de la vida y obra. En modo alguno tenemos la pretensión de sustituir con nuestras páginas obras de especialistas.

Hemos tratado de recoger aquí lo que otros ya han expuesto de una manera o de otra. Pero en nuestro caso, con una finalidad concreta: no de una investigación nueva, en la que haya nuevas pruebas o argumentos más convinventes en las *quaestiones disputatae.* Nos hemos limitado a exponer el *status quaestionis* de la manera más imparcial basados siempre en los textos virgilianos, sin olvidar nunca las aportaciones de grandes especialistas.

Al final de cada capítulo hemos recogido una selecta bibliografía —nunca en afán de lucimiento: ¡nada más sencillo que señalar una lista de libros!— para ayuda del interesado. Siempre hemos señalado las obras que puede consultar más directamente o que son más importantes para resolver o, al menos, para no ignorar las dificultades que el curioso lector pudiera encontrar al ponerse en contacto con la obra de Virgilio.

Aunque los estudiantes de nuestras Universidades pueden traducir sin dificultad a Virgilio, hemos preferido ofrecer al lector la traducción de los pasajes más amplios. Pensamos que tal vez haya lectores que se atrevan fácilmente con pasajes virgilianos.

Agradecemos cordialmente la ayuda que nos ha prestado la Caja de Ahorros de Salamanca para la realización de nuestro trabajo. Y ahora, de nuevo, nos sentimos deudores a la misma Institución salmantina por la aportación que nos ha concedido para la impresión de este trabajo. Creemos que los estudiantes sabrán agradecer, a su vez, la colaboración que la Caja de Ahorros nos ha prestado.

Salamanca, octubre, 1990.

Las *Vitae Vergilianae*

Las *Vitae Vergilianae.—Vita Suetonii* (uulgo *Vita Donatiana.—Vita Focae.—Vita Seruii.—Vita Probiana.—Vita Philargyrii.*—Otras *Vitae Vergilii.*—Carácter y autoridad de los biógrafos.—Valerio Probo.—La *Vita Suetonii.*—La *Vita Bernensis.*— La *Vita Donati.*—La *Vita Focae.*—La *Vida de Servio.— Stemma uitarum.*

Indudablemente es mucho más importante conocer las obras de un escritor que estar bien informado acerca de los mínimos detalles de su vida. Ocurre con frecuencia que conocemos muy mal la vida de una persona y, sin embargo, nos sentimos irresistiblemente atraídos por sus obras. Pocos han tratado de conocer a Homero al través de sus poemas, y se han contentado con aquella leyenda que nos lo representa ciego y atribuye sus versos a un poeta que ha vencido al tiempo. Muy poco es lo que sabemos de Virgilio, y con todo nos sentimos subyugados por su poesía. El hombre de la Edad Media tuvo necesidad de conocer detalles de su vida real, y para eso inventó una vida legendaria de Virgilio. Los admiradores del poeta han tenido necesidad de idealizar a Virgilio, ya que las noticias, más o menos reales de su vida, no les satisfacían.

Además de las noticias fragmentarias de su vida que han llegado hasta nosotros, podemos afirmar que existió una documentación biográfica detallada sobre el poeta de Mantua. Virgilio, por la naturaleza misma y el valor literario de sus poemas, y por el sentido político y socio-religioso que en ellos se encerraba, fue objeto del estudio y de la interpretación de los hombres de letras de su tiempo. A poco de su muerte, Vario Rufo, amigo del poeta y editor de la *Eneida,* escribió sobre Virgilio. Lo mismo hizo C. Meliso, célebre liberto de Mecenas.

Pero el poeta, como todos los hombres famosos, no pudo evitar que sus enemigos también se alzaran en críticos severos de sus obras, tanto en vida como después de muerto. Conocemos este detalle por los documentos que poseemos y por el hecho que Asconio Pediano se creyó obligado a escribir contra los *obtrectatores* de Virgilio, como dice Do-

nato [1]. Desgraciadamente se ha perdido para siempre la *Vita* de Asconio Pediano, lo que es muy de sentir por tratarse de una persona veraz y muy docta.

LAS VITAE VERGILIANAE

Acerca de la vida de Virgilio han llegado hasta nosotros noticias valiosas, al través de las *uitae* antiguas que nos han conservado los manuscritos. Estas *uitae* o noticias biográficas —de variado interés y valor, como hemos de ver luego— preceden, a manera de introducción, a los diferentes comentarios de Virgilio, y aunque de fecha muy posterior al poeta se remontan a biografías muy antiguas, como en el caso de Suetonio.

Hemos de notar que las noticias conservadas en los manuscritos provienen de una época en que ya los autores sentían conciencia de sí mismos y existía una intensa preocupación por los métodos filológicos. Por supuesto que en estas vidas virgilianas, como no es difícil imaginar, se han recogido muchos datos que no responden a una realidad vivida por el biografiado. Son producto de la imaginación y de la fantasía, en un afán de supervalorar y mitificar la persona cuyos hechos se narran. Algo parecido ocurrirá más tarde, en la hagiografía de la Edad Media, cuando se escriben las vidas legendarias de muchos santos [2].

La piedad y la sencillez de los fieles medievales aceptaban con facilidad todos los hechos maravillosos que les presentaban los hagiógrafos: la viga que crece a los ruegos de san Millán de la Cogolla; la página o frase que deja incompleta al toque del oficio, y que, a la vuelta, el monje obediente encuentra escrita con letras de oro; las reliquias de un santo que no pueden ser movidas de un lugar, como expresión de la voluntad divina de que sea allí donde se alce una iglesia; el salto de dos kilómetros que hace san Martín, con su caballo, para escapar de sus perseguidores, y las virtudes curativas contra la fiebre del agua que brota en aquel lugar, llamado luego «Le Pas-de-l'Ane».

Algunas veces nos encontramos con noticias novelescas del poeta, con detalles íntimos y curiosos que podían satisfacer la sed y curiosidad de saber de los contemporáneos y al mismo tiempo despertaban el interés y la simpatía hacia Virgilio. La antigüedad y la Edad Media nos han conservado

1 *Vita* 190.

2 Cf. Delehaye, H.: *Les passions des martyrs et les genres littéraires* (Bruxelles 1921); Idem, *Sanctus. Essai sur le culte des saints dans l'antiquité* (Bruxelles 1927); Günther, H.: *Psychologie de la légende. Introduction à une hagiographie scientifique* (Paris 1954); Hertling, L. von: 'Der mittelalterliche Heiligentypus nach den Tugendkatalogen', en *Zeitschrift für Aszese und Mystik* 8 (1933) pp. 260-80.

una serie considerable de tradiciones y de leyendas sobre la vida de Virgilio, que no pasan de ser documentos, más o menos dignos de crédito, acerca de aspectos más imaginarios que reales en torno a la fortuna del poeta después de su muerte.

A poco de morir, fue considerado y honrado como un personaje cuasi divino. En su honor se tributaron piadosos homenajes. Y su sepulcro, erigido en el segundo miliario de Nápoles a Puteoli [3], se convirtió muy pronto en lugar de peregrinación y siguió siéndolo hasta finales del primer siglo de nuestra era. Prescindimos ahora de las leyendas en torno a la persona de Virgilio que proliferarán en la Edad media y que se mantendrán hasta finales del siglo XVI, tanto en el arte como en la literatura [4]. Nos vamos a limitar a las *uitae* más antiguas que han llegado hasta nosotros [5].

VITA SVETONII (VVLGO VITA DONATIANA)

Bajo este título se conoce la más amplia biografía de Virgilio, que por estar contenida en el *Cod. Bern. Lat.* 172 es conocida también con el nombre de *Vita Bernense*. De ésta nos ocuparemos más tarde. Lo que ahora nos interesa es lo que ha quedado de la obra perdida de Suetonio *De poetis,* según el testimonio de san Jerónimo [6]. Se puede considerar a C. Suetonio como el biógrafo más antiguo de Virgilio, si atendemos a la parte fragmentaria que ha llegado hasta nosotros. Este autor escribió una obra, perdida en gran parte, que llevaba por título *De uiris illustribus* [7]. Era como una reseña biográfica completa de los personajes más ilustres de la literatura latina: poetas, oradores, historiadores, filósofos, gramáticos y rétores [8].

3 Aunque se trata de un trabajo del siglo pasado, véase Peignot, G.: *Quelques recherches sur le tombeau de Virgile au Mont Pausilipe* (Dijon 1840).

4 Cf. Webster Spargo, J.: *Virgil the necromancer. Studies in Virgilian legends* (Cambridge, Mass. 1934); Comparetti, D.: *Virgilio nel medio Evo* (Firenze 1943) 2 vols. (edizione a cura di G. Pasquali). En el segundo vol. hay un amplio apéndice en que se han recogido los «Testi di leggende virgilianae», pp. 171-273. En estos textos el lector puede saborear con placer parte de lo mucho que se ha inventado en la edad media sobre el poeta de Mantua.

5 Cf. Hardie, C.: *Vitae Vergilianae antiquae: Vita Donati. Vita Servii. Vita Probiana. Vita Focae. S. Hieronymi excerpta,* edidit... (Oxford 1960); Bayer, K.: *Vergil-Viten,* ed. von... (München 1970).

6 Cf. los textos que recoge la edición de Hardie, pp. 32-33.

7 En su edición de *C. Suetoni Tranquilli: De grammaticis et rhetoribus liber,* Cesare Bione nos informa de «come fu ritrovato il libro *De grammaticis et rhetoribus*», cf. pp. 5-8. Hay que lamentar que la obra completa *De uiris illustribus* haya sido destruida por Sicconio Polentano Patavino, según el testimonio de Jovino Pontiano, cf. Reifferscheid, A.: *Quaestionum Suetoniarum particulae* (Bonn 1859).

8 Cf. Hieron.: *De uiris illustr.* praef., «Hortaris, Dexter, ut Tranquillum sequens ecclesiasticos scriptores in ordinem digeram».

Las noticias que se nos han conservado acerca de Virgilio han sido retocadas por Donato. Otras han sobrevivido en unas anotaciones de san Jerónimo al *Chronicon* de Eusebio. Las referencias tomadas por Donato constituyen la *Vita Donati*. He aquí las noticias sobre Virgilio, tal como nos las ha conservado Jerónimo [9].

1. *Vergilius Maro in pago qui Andes dicitur haut procul a Mantua nascitur Pompeio et Crasso consulibus* (an. 648).
2. *Vergilius Cremonae studiis eruditur* (an. 696).
3. *Vergilius, sumpta toga, Mediolanum transgreditur et post breue tempus Romam pergit* (an. 701).
4. *Vergilius Brundisi moritur Sentio Saturnino et Lucretio Cinna consulibus* (an. 735). *Ossa eius Neapolim translata in secundo ab urbe miliario sepeliuntur titulo istiusmodi supra scripto, quem moriens ipse dictauerat:*

Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc
Parthenope: cecini pascua rura duces.

Estos detalles, restos de la *Vida* de Suetonio, contienen en sustancia las noticias que luego hemos de encontrar en los otros biógrafos del poeta.

La *Vita Donati* o *Vita Bernense*, a que nos hemos referido poco ha, es la más amplia y la más importante. La crítica admite que la *Vita* se remonta, al través del filólogo Elio Donato, maestro de Servio, a la obra de Suetonio, *De poetis*, a que hemos aludido. No poseemos testimonios directos para atribuirla a Elio Donato, pero sabemos que este filólogo compuso unos comentarios de Virgilio, a los que precedían, según era norma y costumbre, unas noticias acerca de la vida del poeta [10]. El título de esta vida aparece de muy distinta forma en los diferentes códices [11].

Los críticos discuten acerca de la autenticidad y paternidad de la *Vita Donati*. Mientras que Büchner no ve en la *Vita Bernense* más que «una derivación tardía de la *Vita Donati*» [12], otros la consideran como la forma originaria de la obra de Donato [13].

A veces encontramos otra *Tiberi Claudi Donati Vita*, que Büchner considera como una especie de «vulgata» de la *Vita Vergili* [14]. Esta vul-

9 Cf. Hieron.: *Chron. Excerpta*, in edit. C. Hardie, pp. 32-33.
10 Cf. Büchner, K.: *Virgilio* (Brescia 1963) pp. 11-12.
11 Cf. Hardie, C.: *Vitae Vergilianae antiquae* (Oxford 1960) p. 2.
12 Cf. *Op. cit.*, p. 12.
13 Cf. Naumann, H.: 'Suetons Vergilsvita', en *Rh. Mus.* 87 (9138) pp. 337 ss.
14 Así aparece en la ed. de Heyne: *Publius Vergilius Maro, varietate lectionis et perpetua adnotatione illustratus* a..., editio IV curavit Ge. Phil. Ebehard. Wagner, Lipsiae

gata se remonta a un *Cod. Bernensis Lat.* 527, del siglo XV. La crítica no considera esta obra como auténtica [15], pero sigue siendo importante no sólo para la biografía virgiliana sino para la historia de la influencia de Virgilio y de su fama [16].

VITA FOCAE

Se trata de una vida en hexámetros, y es obra de un gramático que vivió en Roma en el siglo V [17]: *Vita Vergilii incipit a Foca grammatico urbis Romae uersibus edita.* No consta, por la tradición manuscrita ni por otras noticias del autor, si debemos escribir *Focas/Phocas,* o *Foca/Phoca.* El único códice que poseemos es el *Parisinus Lat.* 8093, del siglo IX. Cossio, en cambio, escribe: *Ad hanc uitam edendam duo codices tantummodo inseruisse uidentur: Codex Scaligeri et Codex Scriurii* [18]. Pero ni la edición de Oxford ni la de Tusculum ni K. Büchner mencionan dichos códices. Probablemente se trata de un solo códice, que fue copiado más tarde para uso de los humanistas.

Se trata de una vida plena de admiración frente al milagro de la ascensión y elevación de una vida. Tras un *praefatio* —6 estrofas sáficas— encontramos 107 hexámetros que dejan la vida inconclusa en el momento de la llegada del poeta a Calabria y de los primeros síntomas de la enfermedad que le llevaría al sepulcro. He aquí el último verso:

Hic ubi languores et fata minacia sensit.

VITA SERVII

La llamada Vida de Servio aparece como introducción a los comentarios del gramático a la *Eneida.* G. Thilo nos ofrece estas noticias en su edición de la *Eneida:*

1830, pp. LXXXI-CVI: «Tib. Claudii Donati ad Tib. Claudium Maximum Donatianum filium de P. Virgilii Maronis Vita».

15 Cf. Heyne-Wagner: *Op. cit.,* p. LXXXI: «Doctine huius Grammatici, cuius nomen prae se fert, fetus sit haec vita, necne, dubitatum est a uiris doctis, cum tot ineptiis illa referta sit».

16 He aquí lo que dice Heyne a este respecto: «In Virgilii memoriam fabulis absurdis contaminandam omnes monachorum tribus conspirasse uidentur, qui, cum sanctorum suorum uirorum memoriam toto pudendis et stultis miraculorum narrationibus foedarent, quid mirum si in poetae Romani laudibus adornandis nec minus miracula, omina, prodigia, et reliquam huius generis τερατολογιαν ad taedium usque congesserunt». *Op. cit.,* p. LXXXII, nota.

17 Cf. Schanz-Hosius: *Gesch. Röm. Lit.* (München 1935) vol. II, p. 33. G. Brugnoli nos ofrece una reciente edición: *Foca: vita di Virgilio,* introduzione, testo, traduzione e commento (Pisa 1984).

18 Cossio, A.: *Studia Vergiliana* (Recineto 1931) p. 30.

> «Librorum manu scriptorum, quibus Seruiani qui feruntur in Vergilii carmina commentarii nono et decimo saeculo propagati sunt, duplex est genus. Alterius generis libris, quorum magnus est numerus, ea continentur quae in hoc exemplari rectis litteris impressa sunt. His Seruii grammatici nomen plerumque et inscriptum est et subscriptum. Alterius generis codicibus qui pauci sunt atque praeter unum omnes in media Franciae parte scripti vel certe inuenti, primum usus est Petrus Daniel Aurelianensis, qui anno 1600 Parisiis Seruium edidit».

Y a continuación enumera los principales códices: *Lemouicensis* (nunc in Leidensi bibl. *Vossianus* 80), *Fuldensis* (nunc *Cassellanus), Floriacensis* (nunc *Bernensis)* et *Parisinus* 7929 [19].

Con toda seguridad se puede hacer remontar esta vida a Servio, aunque haya divergencias entre ésta y la que también se conoce como *Vita Seruii.* La *Vita Seruii* es mucho más breve que la *Vita Donati.* El examen y lectura de esas dos vidas nos descubre fácilmente las mutuas relaciones de sus autores.

Vita Probiana

En unos códices del siglo XV: *Cod. Vat.* 2930, *Cod. Parisinus* 8209 y *Cod. Monacensis Lat.* 755, se ha recogido una *Vita Vergili,* de reducidas dimensiones que aparece bajo el nombre de Probo. Parece cierto, o al menos muy probable, que M. Valerio Probo escribió también una vida de Virgilio, que iría antes de sus comentarios a las *Bucólicas* y a las *Geórgicas.* Actualmente, como escribe Büchner [20], «che questa *Vita* nella forma in cui oggi si presenta non possa provenire dal famoso Probo, è ammesso da tutti».

Se ha pensado en un autor posterior al célebre filólogo de la época de Nerón, aunque anterior a Donato y a Servio. Otros quieren ver en él a un falsificador del siglo V o VI. No falta quien piensa en un autor de ese nombre, un gramático mucho más joven que Valerio Probo.

En la *Vita Probiana* se precisa la fecha del nacimiento, el nombre de la madre y del padre de Virgilio; la distancia entre Andes y Mantua. Se alude a la expropiación de los campos; a la amistad con algunos personajes influyentes de entonces. Se indica la fecha y la edad en que compone Virgilio sus obras, y la cantidad de dinero que recibe de Augusto por la *Eneida.* Se incluye también el epigrama del sepulcro, y la noticia acerca de la conservación de la *Eneida,* que el poeta había mandado destruir a su muerte.

19 Cf. Thilo, G.: *Seruii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii* (Hildesheim 1961) edit. anast.

20 Cf. *Op. cit.*, p. 15.

Vita Philargyrii

Bajo el nombre de Filargirio se nos han conservado dos introducciones a Virgilio, cada una de las cuales va precedida de unas noticias biográficas. Una de estas dos vidas se atiene estrictamente a la *Vita Bernensis,* y es más extensa que la otra, que contiene sólo noticias acerca del nacimiento, de la muerte y de la sepultura del poeta, tal como vemos en las noticias de san Jerónimo.

La crítica admite que las dos se remontan sin duda a una vida escrita por Filargirio, deformada posteriormente por una fuente intermedia. Recientemente algunos críticos han pretendido demostrar que lo que tenemos a la vista en esta llamada *Vita Philargyrii* no es más que un extracto de la *Vita Danielina,* y no del escrito original de Filargirio [21].

Otras Vitae Vergilii

Aunque la edición de Oxford, de C. Hardie, no recoge más que las *Vidas* de Donato, de Servio, de Probo y de Focas, en las *Vergil-Viten,* editadas por Karl Bayer [22], encontramos el texto de otras muchas: *Vita Bernensis I* conocida también con el nombre de *Libellus-Vita; Vita Noricensis II; Vita Vossiana* F. 12; *Vita Bernensis II; Vita Gudiana III; Vita Monacensis I; Vita Noricensis I; Vita Leidensis V; Vita Bernensis III; Vita Monacensis II,* o *Vita recens; Vita Monacensis III* o *Laudatio Vergilii; Vita Gudiana II;* etc. A eso hay que añadir los *Scholia ad uitam Vergilii pertinentia* y lo que Bayer llama *expositiones.* Es decir, que poseemos una muy variada documentación acerca del poeta de Mantua y sus obras, aunque hay que confesar que las otras vidas añaden muy poco a lo que nos dicen las *Vidas* de Donato, de Servio, de Focas, de Probo.

CARACTER Y AUTORIDAD DE LOS BIOGRAFOS

Aparte de la pérdida de las obras literarias de la antigüedad, nada es tan sensible como la desaparición de las *Vidas* de Virgilio. El poeta de Mantua suscitó, desde la aparición de sus primeros versos, la admiración de sus amigos y el odio de sus adversarios, entre los que hay que contar, sobre todo, a una serie de escritores y poetas de muy escasa calidad artística. Mientras los primeros admiraban las dotes personales y las cualidades

21 Cf. Funaioli, G.: *Esegesi virgiliana antica* (Mllano 1930) pp. 57-59.
22 Cf. pp. 211-422.

literarias del poeta, sus rivales sometían a un riguroso juicio su persona y sus poemas.

Ya hemos aludido, al principio, a Vario Rufo, editor de la *Eneida* y probablemente el primer biógrafo de Virgilio. Por el contrario, sabemos o al menos podemos afirmar que ni Mecenas, ni M. Valerio Mesala Corvino, ni Polión, tan íntimamente relacionados con nuestro poeta, escribieron nada sobre su amigo, que en tantos pasajes cantó sus gestas o aludió a sus personas. Se admite que Vario Rufo compuso un libro acerca de los principales aspectos de la vida de su amigo Virgilio [23].

Así mismo es muy probable que también escribiera una vida de Virgilio un liberto de Mecenas, llamado C. Meliso, que desempeñó más tarde el cargo de bibliotecario de Mecenas. Donato alude a esta vida de Meliso cuando escribe: *In sermone (Vergilium) tardissimum ac paene indocto similem fuisse Melissus tradidit* [24].

Podemos suponer con todo derecho que durante bastante tiempo las obras de Vario Rufo y de C. Meliso corrieron de mano en mano entre los admiradores de Virgilio. La fama del poeta y la estima que hacia él sentían Augusto, Mecenas y Polión, entre otras personas influyentes de la época, nos permiten suponer que sus primeras biografías se conservaron cuidadosamente, junto a las obras del mantuano. Esto mismo nos hace pensar que todas las noticias y detalles, conservados en las *uitae* que antes hemos señalado, se remontan a Vario Rufo y C. Meliso, considerados grandes autoridades por haber sido al mismo tiempo amigos del poeta, lo que les permitió escuchar muchos y curiosos detalles de labios de los amigos íntimos de Virgilio: Augusto, Mecenas, Asinio Polión, Horacio y otros.

Quizás la misma diversidad de los dos autores, Vario Rufo y C. Meliso, explique, al menos en parte, la diversidad o duplicidad que se advierte en las diferentes *uitae* de Virgilio. Según esto, en estos dos primeros biógrafos tendríamos el origen y la fuente de las dos escuelas. Cossio ha pretendido distinguir y establecer dos corrientes y modos o estilos diferentes en las biografías virgilianas. Según este autor: *Ex una parte Suetonii uita, Donati uita et Focae uita; ex altera, uita Valerii Probi et uita Seruii* [25].

Valerio Probo

Podemos considerar a esta famoso gramático de Berite (Beirut) como una de las personalidades filológicas más importantes de su tiempo y el más antiguo de los escritores o comentadores de Virgilio. Nos consta que

23 Cf. Cossio, A.: *Op. cit.*, pp. 42-43.
24 *Vita Donati* 16.
25 *Op. cit.*, p. 44.

este célebre gramático, de tiempos de Nerón, escribió unos comentarios de Virgilio, y se ocupó también de Terencio, de Lucrecio y de Horacio. Parece que no escribió amplios comentarios sino que ofreció alguna información sobre esos autores, según se desprende de los escolios que se han conservado. No es improbable que, según la moda de entonces, a sus comentarios precediera una vida de Virgilio. Podemos admitir con seguridad que seguía a los dos primeros biógrafos que hemos citado: Vario Rufo y C. Meliso.

¿Hasta qué sentido podemos admitir que la *Vita Probiana* es obra del famoso gramático de Beirut? Parece, por el contrario, muy probable, según han demostrado críticos modernos [26], que la vida que compuso el filólogo Valerio Probo apenas si tiene semejanza alguna con la que actualmente poseemos. Norden llega a hablar de un falsificador del siglo V o VI. Pero mientras unos se oponen a admitir la paternidad de Valerio Probo, no falta quien lo considera como el autor de la *Vita Probiana.*

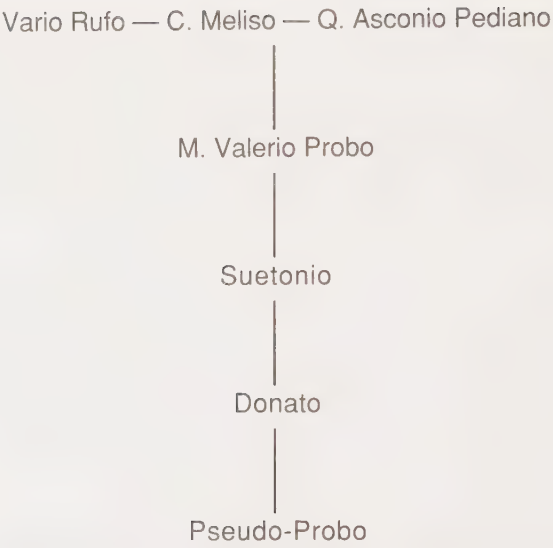
Sea de esto lo que fuere, por caminos diversos y mediante conclusiones parecidas, podríamos llegar a estos hechos ciertos:

1. El gramático de Beirut, M. Valerio Probo, escribió una vida de Virgilio, valiéndose de las noticias de Vario Rufo y C. Meliso y Asconio Pediano, el autor de *Contra obtrectatores Vergilii,* de que nos habla Donato, según el testimonio de Suetonio [27].
2. La vida de Virgilio, que ahora poseemos con el nombre de Valerio Probo, sólo en una parte muy pequeña puede atribuirse al citado gramático de tiempos de Nerón.
3. Posteriormente, otros escritores, como Suetonio, Donato y Servio, se sirvieron y utilizaron la vida de Valerio Probo para escribir las suyas respectivas.
4. Ya en el siglo V o VI, un escritor desconocido —tal vez del mismo nombre o empleando el nombre del gramático de Berite— tomó la obra de Donato como base y fuente de información para su vida de Virgilio.

Según esto, todos los escritores posteriores, incluidos Suetonio, Donato y Servio, se derivan de la auténtica *Vita Probi,* que no ha llegado íntegra hasta nosotros, aunque no se puede determinar exactamente en qué forma estos escritores se han servido de la *Vita Probi.* La relación de la *Vita Probiana* con los primeros biógrafos podría ser ésta:

26 Cf. Büchner, K.: *Op. cit.,* p. 15; Cossio, A.: *Op. cit.,* p. 45, con indicación de las diferentes tendencias de la crítica.

27 *Vita Donati* 47.



Según noticias de Suetonio [28], este Valerio Probo publicó muy poco aunque dejó una *non mediocrem siluam* de observaciones acerca de la lengua antigua. Aulo Gelio y los gramáticos posteriores lo citan con bastante frecuencia en cuestiones de gramática.

En cuanto a las fuentes históricas, parece que Probo empleó las mejores existentes en su tiempo. La *Vita Probiana* es bastante precisa y detallada. Aunque suele concordar con lo que dicen Suetonio y Donato, no faltan lugares en que discrepa de ellos. Por ejemplo al precisar la distancia entre Andes y Mantua, *milia passuum XXX* no pueden en modo alguno equivaler a *non procul,* que dice Donato. Para subsanar esta notable discrepancia se ha pensado que los *XXX* han sido interpolados, o que el escriba ha corregido *III* por *XXX.* Los editores modernos recogen *III milia,* siguiendo la edición de I. B. Egnatius, Venecia 1507, en contra de los demás manuscritos que traen *milia XXX.*

Según la crítica más reciente, acerca de la paternidad de la *Vita Probiana* podríamos admitir lo siguiente:

1. Es posible reconocer dos fuentes en la actual *Vita Probiana.*
2. En lo que carece de errores históricos, se puede reconocer la mano de Valerio Probo cuyo rigor y latinidad clásica nos deja entrever un texto de Suetonio: *multaque exemplaria contracta emendare ac distinguere et adnotare curauit* [29].

28 *De grammaticis* 24.
29 *Ibid.*

3. El resto hay que atribuirlo a otro autor —interpolador o falsificador— que podría colocarse entre los siglos V y VI.

Nos parece un tanto caprichosa y aventurada la opinión de Thilo que cree ver en el autor de la *Vita Probiana,* tal como ha llegado hasta nosotros, a un autor africano que, en la segunda mitad del siglo v, compuso una vida de Virgilio siguiendo el orden de Servio y sirviéndose para ello de otra vida. Es posible, pero Thilo no ha podido probar su hipótesis.

La Vita Svetonii

Por el testimonio de Jerónimo sabemos que Suetonio escribió una obra: *De uiris illustribus,* que luego imitará el mismo santo y dedicará a un tal Dexter, según nos dice en el prefacio *ad Dextrum praetorio praefectum* y en su *Epist. 47 ad Desiderium.*

La *Vita Vergilii,* tal como nos la transmite Jerónimo y atribuye a Suetonio, es muy breve. Más que una biografía, tiene sabor de una simple cronología. He aquí las coincidencias con las otras vidas:

1. En lo que se refiere a la distancia entre Mantua y Andes, está de acuerdo con Donato.
2. Con Valerio Probo, Donato y la *Vita Bernensis,* en cuanto a la fecha del nacimiento de Virgilio.
3. Coincide también con Donato en cuanto a los estudios en Cremona.
4. Igualmente concuerda con Donato en cuanto a las otras ciudades en que realizó estudios: Milán y Roma.

Parece que Suetonio, por las coincidencias que existen en el detalle del epigrama o dístico del sepulcro, emplea como fuente a Valerio Probo, que es más antiguo. Pero no hay que exagerar las hipótesis en este campo. No podemos precisar la naturaleza de la vida de Suetonio por habérsenos perdido y porque la *Vita Probiana* no es la auténtica, sino una interpolación.

La Vita Bernensis

Se trata de una vida breve que Naumann llama *libellus-uita.* Esta vida, contenida en el *Cod. Bern.* 172, del siglo IX-X, no tiene especial importancia, aunque nos ha conservado algunas noticias dignas de mención.

Es una de tantas vidas anónimas. Parece que su autor debió de ser algún rétor o algún orador, ya que tiene sumo cuidado en que conste el oficio del maestro de Virgilio: *Epidii oratoris.*

La *vita Bernensis I*, por la disposición de las palabras del principio, discrepa de la vida de Valerio Probo, y coincide más bien con la de Donato: *P. Vergilius Maro (genere) Mantuanus.*

Frente a Suetonio, Donato y Servio, que afirman que Virgilio estudió en Cremona y en Milán, la *Vita Bernensis I* afirma que de Mantua o de Andes marchó primero a Roma. De todos modos es curioso el detalle de los estudios de elocuencia en Roma, bajo la dirección de Epidio orador, y el de la compañía de César Augusto en la misma escuela. Parece que este último detalle no corresponde a la realidad, si admitimos el sentido alegórico de la 1 *Egloga* 45-46.

Tampoco parece del todo cierto que a Virgilio se le devolvieran las tierras confiscadas, gracias a la amistad con su condiscípulo en la escuela de Epidio, sino a causa de su ingenio y en atención al mérito de sus poemas, y al favor y recomendaciones de otros personajes influyentes ante Augusto.

El empleo de la palabra *fatum* nos permite concluir que se trata de una vida antigua, tal vez del siglo III o IV. En una época en que la religión cristiana estaba extendida por doquier, era muy difícil que se empleara la palabra *fatum*, que iba en contra del sentido providencialista del cristianismo. El empleo de esa misma palabra nos hace pensar que no se trata de una interpolación cristiana.

Existe también una discrepancia con la *Vita Probiana*. Mientras ésta afirma que Virgilio vivió 51 años, la *Vita Bernensis I* habla de 52, aunque esa diferencia se debe tal vez al modo de contar.

El hecho de no hablar de la muerte ni del sepulcro de Virgilio nos autoriza a pensar que el autor no conocía la *Vita* de Valerio Probo, ni la de Suetonio, ni la de Donato, aunque también se pueda explicar esa falta porque sólo haya llegado hasta nosotros un resumen de la misma.

El examen interno de la lengua, del estilo, del vocabulario ha permitido a los críticos colocarla como obra de un maestro de oratoria o rétor del siglo III o IV, de Roma.

La Vita Donati

Antes de seguir adelante, podemos preguntarnos: ¿Cuál fue el autor de esta vida de Virgilio, que se atribuye a Donato? En los códices más antiguos no se indica, en el *titulus*, autor alguno. Sólo a partir de los códices del siglo XV tenemos algún detalle: *Vergilii uita secundum Donatum; Incipit Vergilii uita edita a Donato; Vita P. Vergilii Maronis poetae maximi quam a Donato editam nonnulli putant.* Sólo dos códices son más explícitos: *Tib. Claudii Donati de P. Virgilii Maronis uita; Aelii Donati grammatici in Virgilium*

uita non inutilis incipit feliciter. Y la edición de Venecia de 1558 expresa también la autoría: *P. Vergilii Maronis uita per Aelium Donatum celebrem grammaticum.*

En algunas de las ediciones que poseemos, la *Vita Vergilii* va precedida de esta declaración: *Tib. Claudii Donati ad Tib. Claudium Maximum Donatianum Filium, de P. Virgilii Maronis uita* [30], mientras que en otras, como en la famosa del P. Carlos Rueo *Ad usum Delphini* leemos: *Vita incerto auctore, quem aliqui Donatum falso putant* [31].

Sabemos que existieron dos Donatos:

a) Elio Donato, el más famoso gramático del siglo IV, a quien Jerónimo llama su maestro, y que escribió dos «artes» —*ars minor* y *ars maior*— y unos comentarios sobre Terencio y Virgilio. De los comentarios a éste último sólo se nos han conservado el prefacio y la *vida* con una introducción a las *Eglogas.* El comentario de Servio y el *Seruius auctus* o *Seruius Danielinus* nos han conservado material que se deriva indudablemente de Elio Donato [32].

b) Tiberio Claudio Donato, vivió a finales del siglo IV, y compuso unas *Interpretationes Vergilianae,* calificadas de «continuous (but tedious) commentary» [33], que dedicó a su hijo Tiberio Claudio Maximo Donaciano.

Aunque los dos pudieron ser, por haberse ocupado ambos del poeta, los autores de la *Vita Donati,* se admite unánimemente a Elio Donato como autor de la vida. Sólo en el Renacimiento, G. Fabricius se atrevió a atribuir la paternidad de la obra, mediante una escandalosa interpolación, a Tiberio Claudio Donato, atribución que, como hemos visto, se ha continuado hasta el siglo pasado, aunque de modo muy esporádico.

30 Véase, por ejemplo, *P. Virgilii Maronis / Opera, / cum integris et emendatioribus commentariis / Seruii, Philargyrii, Pierii. / Accedunt / Fuluii Ursini, Georgii Fabricii, Fracisci / Nansii, Joh. Musonii, Tranquilli Fabri, / et aliorum, ac praecipue / Nicolai Heinsii / notae nunc primum editae: / quibus & adornauit / Petrus Burmannus Junior, / cum indicibus absolutissimis & figuris elegantissimis, / IV uoluminibus comprehensa,* / Amstelaedami MDCCXLVI. La misma atribución a Tib. Claudio Donato la encontramos en las ediciones de Pancratius Masvicius hecha en Leeuwarden (Leovardiae) 1717 («Un esemplare si conserva nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma», escribe Mambelli, en su obra *Gli Annali delle Edizioni Virgiliane* [Firenze 1954] p. 105); en la Heyne-Wagner (Lipsiae 1830); y en *Oeuvres de Virgile,* édition polyglotte sous la direction de J.-B. Montfalcon (Paris et Lyon 1838).

31 P. Virgilii Maronis opera / interpretatione et notis illustrauit / Carolus Ruaeus Soc. Iesu, / iussu Christianissimi Regis, / ad usum Serenissimi Delphini. / Noua editio longe auctior & emendatior, / Parisiis MDCCXXII; y el dato seguirá en las otras ediciones *Ad usum Delphini.*

32 Cf. Thilo, G. et Hagen, H.: *Seruii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii,* recensuerunt... (Lipsiae 1923-1927) 3 vols. G. Thilo, desde 1859 había expuesto los resultados de sus estudios sobre los comentarios de Servio en las diferentes redacciones, cf. *Rhein. Mus.* 14 (1859) pp. 535 ss.; 15 (1860) pp. 119 ss.

33 *Oxford Classical Dictionary* (Oxford 1973) 2 ed.: *Donatus.*

Otra cuestión que se plantea aquí es si hemos de atribuir a Donato toda la *Vita Donati*, tal como ahora la poseemos. Hemos de advertir que, bajo el nombre de Donato, se difundió una vida que contiene muchas interpolaciones y comentarios inútiles. Pero no es difícil precisar qué partes se oponen al carácter mismo de Donato. En el Renacimiento, en vez de la auténtica *Vida de Virgilio*, se difundió otra carente de la autoridad de los códices, con frecuentísimas interpolaciones, producto de una época en que Virgilio era considerado como mago y obrador de prodigios [34].

Elio Donato siguió la *Vita Suetonii*, como se ve por las semejanzas de palabras y de estilo, aunque no podemos suponer que todo cuanto dice Donato hay sido tomado de Suetonio.

La vida, tal como aparece con sus innumerables interpolaciones, no debe de ser anterior a la invención de la imprenta, época en que ha debido de sustituir a la auténtica *Vita Donati*. En este sentido, las interpolaciones se pueden fechar en esa época.

En cuanto al autor de las interpolaciones, podemos pensar que se trata de un escritor napolitano. Frente a todas las demás *Vidas*, sólo la llamada *uulgata*, a que nos hemos referido al hablar de la *Vita Bernensis*, nos dice que el poeta, después de Cremona y de Milán, se trasladó a Nápoles para estudiar matemáticas y medicina. Y es aquí precisamente donde comienzan las interpolaciones sobre Virgilio como mago. Se puede pensar que los conocimientos de Virgilio acerca de las cosas de la naturaleza y de sus leyes se presentaban a los hombres de los siglos XII! y XIV tan extraordinarios que, basados también en el nombre del poeta —*Maro = mago*— terminaron por considerarlo como dotado de cualidades mágicas.

Son curiosas las interpolaciones acerca del conocimiento que de los caballos poseía Virgilio, que probablemente tienen su fundamento en unas frases de Plinio el Viejo [35]. Lo mismo se puede afirmar sobre lo que nos cuenta acerca de Augusto, que se basa en una noticia de Suetonio [36].

En cuanto a la pobreza de los padres de Virgilio, concuerdan Donato y Valerio Probo.

34 Cf. a este respecto la *Vita Monacensis II (Vita recens)*, que termina con estas curiosas palabras: «Iste Virgilius Romae, Neapoli et alias multa mirabilia et incredibilia per artem magicam fecisse memoratur». Entre otros prodigios, la *vita Monacensis II* nos habla de una «musca aenea, quae omnes alias ...abigebat»; de un «macellum, ut nulla caro putresceret»; de un «hortus, in quo numquam plueret»; etc. Y esta fama de mago llega hasta la hagiografía cristiana, en la que encontramos esta referencia, en el *Appendix ad uitam S. Guilielmi Vercellensis:* «Monachi quidam, nostra fide digni fratres, qui praedictum montem inhabitauere, apertis uocibus testantur... intra hortum huiusmodi sic maleficio affectos esse, ut nec herbas tangere ualuisse, nec qua uia inde regressi sint cognouisse rettulerint», *Acta sanctorum Boll.*, tomus V, p. 112.

35 *Nat. Hist.* 8, 42.

36 *Vita Aug.* 4.

Lo relativo a los sueños que tiene la madre de Virgilio encinta, y a otros prodigios en torno a su nacimiento, parece que hay que fecharlos en época posterior al mismo Suetonio. Pero no parece inverosímil que Donato hubiera ya encontrado esas narraciones o leyendas, y las hubiera incorporado a su *Vita Vergilii.* En cambio la primera parte de la vida puede considerarse como obra del mismo Donato, aprovechando noticias de Suetonio que, a su vez, las había tomado de Probo.

Lo que nos dice del niño: *ut sit editus neque uagisse et adeo miti uultu fuisse, ut haud dubiam spem prosperioris geniturae iam tum daret* [37], tiene un cierto sabor a tiempos y autor cristianos. Y ese mismo sabor cristiano exhala lo que afirma de aquel otro presagio: *Siquidem uirga populea more regionis in puerperiis eodem statim loco depacta ita breui eualuit tempore, ut multo ante satas populos adaequauisset* [38]. No resulta muy difícil encontrar paralelos en las hagiografías cristianas de la Edad Media, con sus lugares comunes de clara influencia pagana. Por eso no sería aventurado afirmar que estas noticias fueron interpoladas por un autor cristiano del siglo VIII o IX. No hay que olvidar que en las vidas de varones ilustres hay una serie de prodigios que constituyen lugares comunes o tópicos corrientes en la Edad Media.

Resumiendo lo que llevamos dicho hasta ahora, podríamos sintetizar así lo que se refiere a la *Vita Donati:*

1. El autor de la *uita* es Elio Donato, y no Tib. Claudio Donato.
2. Elio Donato, en todo lo que hay de interpolaciones posteriores, depende de la *Vita Suetonii.*
3. Además de esta vida escrita por Elio Donato, que sigue las noticias de Suetonio, hemos de reconocer que la vida de Donato, incluso la que nos han transmitido los mejores códices, ha llegado hasta nosotros con muchas y serias interpolaciones.
4. La llamada *Vulgata,* editada en tiempos del Renacimiento con el nombre de donato, está llena de interpolaciones, de fábulas y de leyendas, hasta el punto de ser calificada por Büchner como «una transformación legendaria de la *Vita Bernensis»* [39].

La Vita Focae

Muy poco es lo que sabemos de este personaje, autor de una *Vita Vergilii,* en hexámetros. Se trata de un gramático de Roma, que floreció en

37 *Vita Donati* 4.
38 *Vita* 5.
39 Büchner, K.: *Virgilio,* edizione ital. a cura di M. Bonaria (Paideia 1963) p. 13. (Se trata de la obra de Büchner publicada en la *RE).*

el siglo V, autor asimismo de un *Ars de nomine et uerbo* [40]. Se le atribuye igualmente un tratado *De aspiratione*, que es considerado como apócrifo.

La vida se compone de 107 hexámetros, precedidos de un proemio de seis estrofas sáficas, de imitación horaciana. Parece que no todos pertenecen a la misma mano, ya que algunos se creen interpolados y otros se deben quizás a un discípulo de Focas. En cuanto a la elegancia del lenguaje, hay que reconocer que no pertenece a la *aurea latinitas:* ya hemos dicho que Focas vivió en el siglo V.

El gramático Focas —el *Oxford Classical Dictionary* prefiere la grafía *Phocas*— se sirvió de la vida de Suetonio, pero en la redacción de Donato. También tuvo en cuenta otras fuentes de información, ya que se advierten discrepancias con aquél.

El prólogo o exordio indica bien a las claras que su autor es un gramático o un rétor. Uno de los códices nos habla de *Foca grammatico Urbis Romae perspicacissimo et clarissimo.* Por el contrario, fue un geógrafo muy malo y muy poco informado de su país, ya que Mantua, según él, está en la Tuscia, a no ser que admitamos que Focas ha tenido presentes aquellos versos de la *Eneida*, donde Virgilio afirma que la sangre toscana constituye su mayor fuerza [41].

En lo que al padre de Virgilio se refiere, Valerio Probo asegura que fue un campesino. Donato afirma que, según unos fue alfarero, y según otros, mercader. Focas nos dice que fue alfarero. Que fuera cultivador de una pequeña propiedad no pasa de ser, para Focas, opinión de unos pocos [42].

Focas sigue a Valerio Probo en lo que concierne al nombre de la madre de Virgilio. En lo que se refiere a los sueños, sigue, en cambio, a Donato. Igualmente hay una clara concordancia entre el verso 23 de Focas y el pasaje de Donato, ya citado cuando escribe: «Ferunt infantem... neque uagisse». Igualmente están de acuerdo cuando describen el rostro virginal y la dulce expresión del niño.

Sin embargo, hay discrepancias entre Donato y Focas. Así, por ejemplo, cuando se alude, en los dos autores, al prodigioso crecimiento del árbol plantado en el lugar en que nació Virgilio, sólo Focas añade un nuevo prodigio:

> lata cohors apium subito per rura iacentis
> labra fauis texit dulces fusura loquelas [43].

40 *Gramm. Lat.* (Ed. Keil), 5, 410-39.
41 *A.* 10, 201-203.
42 A este respecto es importante el artículo de Mayer, M.: 'El oficio del padre de Virgilio y la tradición biográfica virgiliana', en *Anuario de Filología* 1 (1975) pp. 67-92.
43 *Vita Focae* 29-30.

Este prodigio, afirma Focas, sucedió tan sólo con Platón. Pero se repite con bastante frecuencia en la hagiografía medieval, incluso se lee en la leyenda de san Ambrosio. Tal vez Focas se encontró ya con este prodigio aplicado a Virgilio. O quizás al recordar que, en la *Vita Donati*, según algunos el padre de Virgilio *cultorem apium fuisse,* no le fue difícil asociar las abejas al prodigio contado. Y también pudo intervenir en la elaboración poética de este prodigio el libro IV de las *Geórgicas,* dedicado todo él a las abejas [44].

En lo tocante al orden y época de la composición de sus poemas, Focas concuerda plenamente con Donato y Servio, y más todavía, con éste último.

En los episodios finales, relativos al viaje de Virgilio a Grecia, Focas pudo haber seguido a Donato, que escribe ampliamente sobre el particular. Y sin embargo, no se puede comprobar la imitación de Donato, sino que hay que reconocer que, en este punto, ha seguido a Valerio Probo y a Servio.

Lo que sabemos de Focas podría resumirse así:

1. La *uita* de Focas no tiene mucha importancia.
2. En muchos pasajes, Focas ha seguido a Elio Donato; y en otros, a Valerio Probo y a Servio, que pueden considerarse fuentes de sus versos.
3. En algunos puntos, Focas discrepa de todos los otros autores. En estos casos, la autoridad de Focas no es mayor que la de los autores citados, hasta el punto que hayamos de preferirla frente a los demás.

La vida de Servio

Los coetáneos del autor de esta vida le llaman sencillamente *Seruius.* En algunos códices más antiguos aparece con el título de *magister.* Prisciano, en cambio, que florece un siglo más tarde, le atribuye sólo el nombre de *Seruius.* Al menos en un códice —*Neapolitanas* bibl. publ. 5 (ol. *Vindob.* 27), s. X in.— el nombre de *Seruius* se ha transformado en *Sergius.* A veces se la da el cognomen de *Honoratus, Marius* o *Maurus.*

Este famoso gramático comentarista de Virgilio compuso unos comentarios del mantuano, por este orden: *Eneida, Eglogas* y *Geórgicas.* Para ello utilizó, directa o indirectamente, gran parte de lo que anteriormente se había escrito sobre los poemas virgilianos. Es deudor en una gran proporción de Elio Donato, aunque apenas si lo nombra. Como quiera

44 Cf. Olck: 'Biene', en *Re* 3, 447, 62 ss.

que su obra iba dirigida sobre todo a los estudiantes, estos comentarios se ocupan principalmente de cuestiones gramaticales, retóricas y aspectos estilísticos, aunque tampoco descuida otros problemas. Hasta el año 1600, los comentarios de Servio sólo se conocían en su forma abreviada. Y fue un francés, Pierre Daniel, el que los publicó en su forma amplia, que él consideró como el original de Servio. Sin embargo, el gran crítico G. Thilo [45] mostró que el llamado *Seruius auctus* o *Seruius Danielis* o *Danielinus* estaba formado por el texto de Servio y por los comentarios de un monje irlandés del siglo VII o VIII. La crítica moderna supone que las adiciones del *Seruius Danielis* pueden ser parte del comentario de Elio Donato, que Servio no había incorporado a su obra [46].

Aunque no faltan quienes creen que la *Vita Seruii* no es del gramático Servio [47], parece que es ciertamente suya, si bien hay que reconocer algunas interpolaciones. Por otra parte, no hay que exagerar las interpolaciones hasta el punto de convertir la actual *Vita Seruii* en una mera interpolación.

Lo que nos admira en la *Vita Seruiana* es la *breuitas clara* que tiene semejanzas de estilo —no de lenguaje— con la vida de Valerio Probo, y se diferencia mucho de la vida de Donato. Ya desde el principio señala a los padres de Virgilio, y en esto coincide con Valerio Probo, que indica los padres del poeta por su propio nombre.

En la cuestión de los lugares donde estudió Virgilio, se advierte que Servio depende de Suetonio y de Donato, con la sola excepción de lo referente a Nápoles, que no aparece en estos últimos y que encontramos en las interpretaciones de la *Vita Donati.*

Al hablar de la honestidad y probidad de Virgilio, se pueden notar las discrepancias y dependencias con Donato. Valerio Probo, en gracias a la brevedad, no dice nada de las virtudes de Virgilio, que adquieren bastante importancia en la vida de Donato. Pero podemos hablar de una discrepancia, en el sentido que Donato habla primero de *libidine Vergiliana deque eius pronitate in pueros,* y luego como si le doliera haberse expresado así, afirma que en Nápoles Virgilio era tan probo y honesto que se le conocía con el sobrenombre de *Parthenias* [48]. Servio, en cambio, habla primero de su honestidad y de su carácter un tanto tímido y vergonzoso, y luego alude a su *libido* [49].

45 Cf. *The Oxford Classical Dictionary,* s. u. *Seruius.*

46 Cf. Hagen, H.: *Appendix seruiana* (vol. 3, 2 de *Seruii Grammatici* de Thilo, G. y Hagen, H.) (Leipzig 1902).

47 Cf. Reifferscheid, A.: *Suetonii Tranquili reliquiae* (Leipzig 1860) p. 399. De la misma opinión es Ribbeck, cf. *P. Vergili Maronis Opera* (Hildesheim 1966) p. VI.

48 Cf. *Vita Donati* 9 y 11.

49 Cf. *Vita Seruii* 8-9, ed. C. Hardie.

En lo que se refiere a la guerra civil y a la expropiación de los campos, Servio siguió en parte a Valerio Probo, y en parte a Donato; pero no en los datos de su vida, sino en las anotaciones en el prólogo de las *Eglogas.* Servio nos indica las causas de la división de los campos mantuanos, lo que no hacen ni Valerio Probo ni Donato. En este punto Servio influirá más tarde en la *Vita Focae.*

En cuanto a la devolución o restitución de las tierras, Servio lo atribuye al patrocinio de Polión y de Mecenas, mientras que Valerio Probo afirma que se debió a las intervenciones de Alfeno Varo, Asinio Polión y Cornelio Galo. Esto mismo escribe Donato.

Acerca de la interpolación de la última parte de Servio que hallamos en algunos de los *codices recentiores,* del siglo XV, y donde se habla de la muerte de Virgilio, poco hay que decir. Esta interpolación reciente ni cuenta con la autoridad de los códices, ni en realidad es digna de mención por los errores que contiene. Entre estos notemos:

a) Se dice que Virgilio murió en Tarento, mientras los demás aseguran que falleció en Brindis.

b) Se confunden, igualmente, los nombres de las provincias Calabria y Apulia.

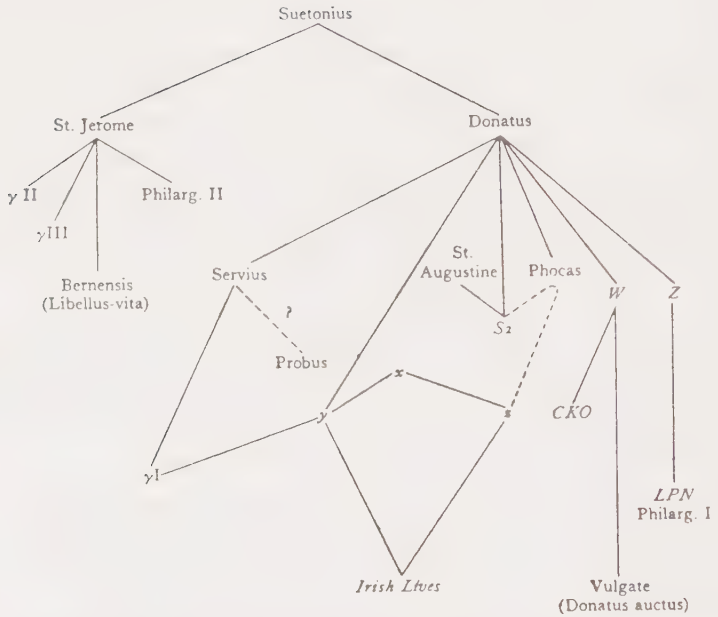
Lo que sabemos de la *Vita Seruii* se podría resumir de esta manera:

1. Esta vida debe atribuirse al gramático Servio.
2. En algunos puntos, por cierto de gran importancia, la *Vita Seruii* utilizó unas fuentes que se nos han perdido y que desconocemos. Su autoridad no es despreciable del todo.
3. En otros muchos casos, parece que podemos afirmar que nuestro gramático depende de la *Vita Donati* y de sus *Comentarios;* y alguna vez ha podido haber seguido a Valerio Probo.

STEMMA VITARUM

Si, tras lo que llevamos dicho hata ahora, quisiéramos resumir las relaciones mutuas de estas *Vitae Vergilii* y establecer una visión de conjunto de las mismas, podríamos admitir el esquema siguiente que representaría el *stemma uitarum* que ideó H. R. Upson en su estudio *Medieval Lives of Vergil,* publicado en *Classical Philology* 38 (1943) p. 110, y que es el que adopta C. Hardie, editor de las *Vitae Vergilianae Antiquae,* de la *Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis* [50]:

50 La explicación de las siglas del *stemma*:



Otros autores han establecido otros *stemmata* que vienen a coincidir casi totalmente con el *stemma* de H. R. Hupson. Entre estos *stemmata*, hemos de señalar los establecidos por Wieser y Nauman [51].

Esencial en estos tres *stemmata* es el hecho que todas las tradiciones, en último análisis, dependen, al través de Donato o de Jerónimo, de las noticias de Suetonio.

Es importante saber si Servio y Probo tienen que derivar de Donato, o si, por el contrario, ellos representan o inician una nueva tradición independiente. Ahora bien, parece que la tradición Suetonio-Donato-Jerónimo está de acuerdo con un error común: y es que los tres señalan la muerte del poeta a los 52 años. Según Norden, esto se debería a un error de la *Vita Bernensis*, y también muy probablemente a un error de cálculo de

Vitae Hibern.	=	*Montepessulana, Vossiana, Noricensis 1, Monacensis*
G 1, G 2, G 3	=	*Vitae Gudianae I, II, III*
W y Z	=	Las dos ramas de la tradición de la *Vita Donati*
z e *y*	=	Códices exigidos para formar las *Vitae Hibernicae*
x	=	Fuente de lo propio de las *Vitae Hibernicae*
Nor. 2	=	*Vita Noricensis II*
CKO	=	Excerpta de la *Vita Donati.*
LPN	=	*Codices Philargyriani*

51 Wieser, K.: *Der Zusammenhang der Vergilviten* (Dissert. Erlangen 1926) p. 50; Naumann, H.: 'Suetons Vergilsvita', en *Rhein. Mus.* 87 (1938) pp. 334-76; Bayer, K.: *Vergil. Landleben und Vergil-Viten* (München 1970) p. 763.

Suetonio. Sin embargo, la *Vita Probiana* señala la muerte a los 51 años. Ahora bien, el autor de esta vida no lo pudo calcular él mismo, porque no indica los nombres de los cónsules. Por eso es necesario buscar una fuente mejor. Esto y la indicación de los *XXX milia passuum* nos permiten hablar en favor de una tradición, independiente de Suetonio, cuya influencia se ha dejado sentir en los biógrafos.

Al analizar detalladamente el *stemma* de Wieser, llega Büchner a la conclusión que para Probo y Servio hay que contar con una tradición presuetoniana. Pero, en todo caso, no hay que perder de vista la distinción de los filones de la tradición, y la historia de sus modificaciones e interpolaciones. Para estas investigaciones, el *stemma* de Wieser podría servir como hipótesis de trabajo.

Vida de Virgilio

Sus padres.—Fecha y lugar de su nacimiento.—Prodigios de su nacimiento.—Primeros estudios.—Virgilio en Roma y Nápoles.—Círculos literarios.—Lucrecio.—Catulo.—Mecenas.—Amigos de Virgilio.—Muerte del poeta.—Bibliografía.

Antecedentes

El nombre completo de nuestro poeta, como ya ha podido ver el lector por las continuas referencias de las diferentes *uitae antiquae,* era *Publius Vergilius Maro,* y provenía de aquellas tierras lombardas que fueron en todo tiempo campo muy apropiado para la mezcla fecunda de nuevas razas itálicas. En tiempos de Virgilio, la clase social superior era la latina, al igual que en la sociedad romana. Pero existían otras tradiciones raciales en el norte que necesariamente afectaron a las familias de origen latino.

La población era principalmente celta. Al occidente, en la parte del mar, había una población celta, los ligures —si en un principio no fueron celtas, sí que fueron aliados de los celtas y «celtizados» hasta el punto que Estrabón se referirá a los *Salluuii* y otras tribus cerca de Massilia como «celto-ligures» o simplemente celtas [1]— que dieron su nombre a la actual Livorno o Leghorn. Al éste, los Vénetos que, en una época que puede coincidir con el período inmediato a la fundación de Roma, llegaron allá, tal vez desde la Paflagonia, y se asentaron en el lugar en que hoy subsiste Venecia.

Aunque el poder de los etruscos había ya desaparecido, y la cultura etrusca estaba siendo absorbida por los griegos y los latinos, todavía se seguía manteniendo en el norte. La influencia griega, como se sabe, fue menos sensible en la Galia Cisalpina que en el sur de Italia.

1 Strab. 4, 6, 3.

La ciudad de Mantua, a orillas del Mincio, era según Virgilio [2], una ciudad de culturas y razas entremezcladas. Nos recuerda el poeta que allí había tres elementos raciales, cada uno constituido por cuatro comunidades diferentes. Pero su fuerza y su vigor provenía de la sangre etrusca. Sea lo que fuere de esta alusión virgiliana, es cierto que el poeta atribuye a su ciudad natal esta mezcla de razas o grupos étnicos.

Algunos han supuesto que Virgilio era de origen etrusco; tal vez, de ascendencia celta; quizás, véneto; incluso no ha faltado quien le ha querido atribuir un origen judío. Se ha pensado también que por sus venas corría sangre griega. Las razones para estas suposiciones tan dispares no son igualmente sólidas y convincentes. El que Virgilio alabe la raza etrusca de Mantua, no quiere decir que él tuviera conexiones etruscas. Y tampoco aboga por su origen celta su pretendida cualidad de «romántico», que a veces le atribuyen los autores [3]. Como expresión auténtica de lo «céltico» se considera el amor e inclinación hacia lo misterioso, lo remoto, lo extraño, lo desconocido. Pero, en buena lógica, no podemos deducir por eso solo que Virgilio sea de origen celta.

De todos modos, sus padres bien pudieron haber sido de raza itálica, aunque no es del todo improbable, por lo que se puede deducir de los nombres de la familia, que tanto el padre como la madre del poeta tuvieran sangre etrusca. Se puede afirmar que Virgilio fue latino, con probables conexiones etruscas. Pertenecía a una familia etrusca, que se había asentado, tal vez desde hacía mucho tiempo, en la Galia Cisalpina. Aunque se admita, como algunos quieren, que *Vergilius* y *Maro* son de origen etrusco, del simple nombre no se puede deducir el verdadero origen racial del poeta.

Los autores han defendido todas las tesis posibles acerca del origen galo, etrusco, o samnita de nuestro poeta [4]. Pero se nos antoja que todo ello no pasa de un vano intento, pese a los buenos deseos de sus respectivos autores. Además que no poseemos los medios suficientes para resolver el problema con certeza, siempre nos quedaría, en última instancia, la tarea de determinar el valor y la noción misma de «raza», si es que habíamos logrado probar definitivamente que Virgilio era galo, etrusco o samnita.

2 Cf. *A.* 10, 201-203. (Las obras de Virgilio las citamos por las siglas admitidas corrientemente, a saber: E. = *Eclogae;* G. = *Georgicae;* A. = *Aeneis.*

3 Siempre resulta aventurado aplicar a Virgilio calificativos que han sido distintivos de una época muy posterior. Sólo dentro de un evidente anacronismo podríamos admitir el carácter romántico del poeta de Mantua. Véase la obra de Guiard, A.: *Virgile et Victor Hugo*

4 Véase a este respecto Gordon, M. L.: 'The family of Vergil', en *Journal of Roman Studies* 24 (1934) pp. 1-12; Knight, W. F. J.: *Roman Vergil* (London 1946) 2 ed., pp. 34-38; Braun-Holtz, G. E.: 'The nationality of Virgil', en *Classical Review* (1915) pp. 104-110; Furr, L. R.: 'The nationality of Virgil', en *Classical Journal* (1930) pp. 340-46.

Lo único que podemos admitir en nuestro caso es que Virgilio no era un romano, ni un latino, sino un itálico. Nacido en la planicie del Po, vivió lo mejor de su vida en las orillas del Golfo de Nápoles. En su persona y en su obra se realiza, como en su símbolo maravilloso, la unidad italiana. Nuestro poeta es un itálico, como Horacio, el poeta de Venosa, en la Apulia, o como Cicerón, de Arpino en el país de los volscos. Era itálico, como el poeta Catulo; como el historiador Tito Livio, ambos de la Galia Cisalpina. Se trata de ese grupo prestigioso de poetas y escritores que, aunque nacidos fuera del suelo del Latium, constituirán el más glorioso florón de la lengua latina.

Sus padres

El padre de Virgilio, como el de Horacio, no era muy rico [5]. Pero en los dos podemos descubrir el mismo carácter tenaz, pronto al sacrificio y atento a lo esencial. Virgilio, al igual que Horacio, tendrá un recuerdo muy grato de su padre, que supo sacrificarse para darle una educación lo más esmerada posible.

Según los testimonios de la *Vita Donati,* de la *Vulgata* y de la *Vita Focae,* algunos hicieron al padre de Virgilio *figulus,* mientras otros pretenden que fue un *mercenarius,* un trabajador a sueldo de un tal *uiator Magius* que, habiendo apreciado sus dotes y habilidad para el trabajo y sus cualidades espirituales, le entregó a su hija en matrimonio [6]. Luego consiguió labrarse un buen patrimonio, con el comercio de leña y mediante el cultivo de las abejas. Según el testimonio de la tradición independiente de Probo, el nombre de la hija de su patrón era Magia Polla. Pero nada nos dice sobre la profesión ni sobre el nombre de Magius, el suegro de Virgilio.

Los dos oficios: asalariado de un pequeño propietario y alfarero [7], no parecen estar muy de acuerdo entre sí. Pudo suceder que el yerno de Magius hiciera construir en su campo una fábrica de cerámica o estableciera en sus campos unas colmenas. Quizás por ese oficio la alta sociedad llamada al padre de Virgilio, con un poco de burla y desprecio, «alfarero». De todos modos, parece cierto que Virgilio conoció desde joven la vida del campo. Aunque no tuviéramos otros indicios, bastaría leer las *Eglogas* y las *Geórgicas* para convencernos de que el poeta ha vivido muy cerca de los campesinos y ha aprendido a amar la tierra, los animales, la vida del campo.

5 «P. Vergilius Maro Mantuanus parentibus modicis fuit ac praecipue patre», nos dice el comienzo de la *Vita Donati.* «Huic genitor figulus Maro nomine, cultor agelli, / ut referunt alii, tenui mercede locatus», escribe Focas 6-7.

6 Cf. *Vita Donati* 1.

7 Cf. Mayer, M.: 'El oficio del padre de Virgilio', en *Anuario de Filología,* 1 (1975) pp. 67-92.

Incluso, podríamos afirmar que el ritmo de la vida campestre ha sido, en un momento dado, el exponente de su propia vida.

Pero no podemos afirmar que el poeta haya sido un campesino. No parece que nunca haya tomado parte en los rudos trabajos del campo. Este hijo de un pequeño propietario, de salud delicada y que manifestaba una inteligencia precoz, una sensibilidad extraordinaria y una delicadeza especial, fue destinado al cultivo del espíritu y de las letras y no al entretenimiento de los campos y de los animales.

Fecha y lugar de su nacimiento

Suetonio, Donato y Probo dicen que Virgilio nació el día de los idus de octubre, bajo el primer consulado de Pompeyo y de Craso, es decir, el 15 de octubre del año 70 a.C. Al parecer nada es tan cierto como esta fecha que ha sido adoptada universalmente. Y, sin embargo, Carcopino ha pretendido demostrar suficientemente que esa fecha tenía todos los visos de ser inexacta. Además, estaría en contradicción evidente con otras afirmaciones de la *Vita Donati* [8].

La fecha de la muerte de Virgilio: 21 de septiembre del año 19 a.C., está fuera de toda duda. Ahora bien, Donato nos dice que el poeta había entrado en sus 52 años cuando emprendió el viaje a Grecia durante el cual murió. Pero no podía entrar en esos 52 años hasta el 15 de octubre de ese mismo año, 19 a.C. Para que ese dato, que nos ha conservado Donato, sea exacto, hay que recular un año en la fecha del nacimiento de Virgilio, es decir: hemos de pensar que Virgilio nació el 15 de octubre del año 69 a.C.

Hay otra afirmación del mismo Donato que nos lleva a la misma conclusión. Nos dice que Virgilio tomó la toga viril al entrar en sus 17 años, bajo el segundo consulado de Pompeyo y de Craso, es decir, el año 55 a.C., el mismo día de la muerte de Lucrecio. El 15 de octubre del año 55 Virgilio no podía tener 16 años cumplidos, de no haber necido el 15 de octubre del año 71 y no del año 70, como se viene creyendo generalmente [9]. En todo caso, hay autores que admiten la tesis de Carcopino que no explica suficientemente las diferencias entre la tradición de Suetonio-Donato y la de Probo.

8 Cf. Carcopino, J.: 'Le Bimillénaire de Virgile', en *Revue des études latines* 9 (1931) pp. 45-61; Emanuelli, P.: *Perché il bimillenario virgiliano cade nel 1931* (Napoli 1931).

9 En el artículo citado de Carcopino, el autor corregía la fecha tradicional y propugnaba que el bimilenario del poeta debió haberse celebrado el 1930, y no el 1931, ya que en el cálculo no se tuvo en cuenta ni el cambio de era ni el cambio de calendario.

Donato, siguiendo a Suetonio, nos dice que nació en un *pagus* llamado Andes, que no está muy distante de Mantua: *abest a Mantua non procul* [10]. Una tradición, recogida por Dante y aceptada generalmente hasta hace muy poco, identificaba Andes con Pietole, a unos 5 km. al suroeste de Mantua.

Pero los autores modernos no aceptan ya esta localización de Pietole, cuyo terreno es completamente llano y no posee las colinas de que nos habla Virgilio en la *Egloga* 9 (7-9):

> Certe equidem audieram, qua se subducere colles
> incipiunt mollique iugum demittere cliuo,
> usque ad aquam et ueteres, iam fracta cacumina, fagos *

Pero cabe oponer a esto el que no es cierto que la decoración externa de las *Eglogas* haya que buscarse siempre en su país natal. En general, como han observado los que han estudiado bien las características del paisaje, el cuadro de las *Eglogas* se parece más a la campiña napolitana o siciliana que a la región de Mantua.

Los que admiten que sea Pietole la antigua Andes se fundan también en un dato de la *Vita Probi.* Donato dice solamente: *a Mantua non procul.* Probo, según la mayor parte de los manuscritos, precisa la distancia: *XXX milia passuum,* que equivalen a unas 30 millas, o 45 Kms. Según esta precisión geográfica, se ha pensado en Calvisano o Cernepodolo, a 45 Kms. al noroeste de Mantua. Pero a este dato de la *Vita Probiana* algunos oponen que los *XXX milia passuum* son en realidad *III milia passuum.* Y en este caso, se puede admitir la identificación de Andes con Pietole, que dista unos 5 Kms., o sea, 3 millas de Mantua [11].

Hemos insistido, quizás demasiado, en estos dos datos de la vida de Virgilio, que sus biógrafos antiguos nos conservaron con tanta claridad, para que se vea que los autores modernos no se han desinteresado de todo lo que se relaciona con nuestro poeta. En realidad nada o muy poco importa que Virgilio haya nacido el año 70 o el 71 a.C., ni que su pueblo natal diste 5 ó 45 Kms. de Mantua. La vida y la obra del poeta sigue siendo igualmente atractiva, en las dos soluciones. Pero estas disquisiciones nos indican que nada de cuanto se relaciona con Virgilio se ha juzgado vacío o carente de interés. Al correr de los tiempos, se ha ido formando en torno al

10 *Vita* 3. Probo escribe «rustico uico Andico».

* «Yo, en verdad, había oído decir que allá, donde comienzan a abajarse los collados y formar suaves laderas hasta el río y hasta las viejas hayas, con sus copas destronchadas...».

11 Cf. Nardi, B.: *Mantuanitas vergiliana* (Roma 1963). En el prólogo de la obra leemos estas palabras que explican bien a las claras el espíritu que anima al autor a escribir el libro: «La sua *mantuanitas* è così evidente in tutta la sua opera, che altrettanto non potrebbe dirsi nemmeno della *patavinitas* di Livio», p. VIII.

mantuano toda una atmósfera de piedad, de respeto y veneración, no tanto por las leyendas e interpolaciones de la Edad Media, sino gracias a la inmensa bibliografía de tiempos pasados que ha culminado en todo el caudal de trabajos científicos de nuestros días [12].

Prodigios de su nacimiento

Nos cuenta Donato que, mientras esperaba el nacimiento de aquel su primer hijo, la madre soñó que daba a luz un ramo de laurel que, al contacto con el suelo, reverdeció y creció rápidamente hasta convertirse en un frondoso árbol, abundante de flores y frutos. Al día siguiente, al dirigirse con su marido al pueblo cercano, dio a luz en una de las cunetas o fosas del camino. Donato añade que, según la costumbre del país, los padres de Virgilio plantaron una rama de álamo que muy pronto creció y superó en altura a todos los demás árboles, plantados mucho antes. Por esto el álamo se llamó *arbor Vergilii, atque etiam consecrata est summa grauidarum ac fetarum religiones suscipientium ibi et soluentium uota* [13].

Aparte de estos prodigios que más tarde incorporará la hagiografía cristiana medieval, podemos imaginar la vida del niño Virgilio en su casa rústica de Andes, en compañía de sus dos hermanos: Silón y Flaco, con los cuales jugaba y corría libre y feliz. La descripción de la vida rústica, hecha por el poeta en el libro II de las *Geórgicas,* se inspiró probablemente en el recuerdo de los años de su infancia:

> Interea dulces pendent circum oscula nati.
> Casta pudicitiam seruat domus...
> Ipse dies agitat festos * *(G.* 2, 523-527)

Los biógrafos están de acuerdo cuando hablan de la débil salud de Virgilio, lo que no fue obstáculo para que fuera el único de los hermanos que sobrevivió hasta los 52 años.

12 La bibliografía sobre Virgilio supera ya todos los cálculos. El año 1940 G. Mambelli publicaba en 2 vols.: *Gli studi virgiliani nel secolo XX* (Firenze 1940). Y en ellos recogía nada menos que 3952 entradas, ¡en sólo 40 años! Posteriormente G. E. Duckworth ha continuado con la bibliografía virgiliana: *Recent Work on Vergil* (1940-1956); *Recent work on Vergil. A Bibliographical survey* (1957-1963). Recientemente se ha reimpreso anastáticamente la obra de Peeters, F.: *A bibliography of Vergil* (Roma 1975) 92 pp. Muy recientemente Werner Suerbaum ha publicado 'Hundert Jahre Vergil-Forschung: Eine systematische Arbeitsbibliographie mit besonderer Berücksichtigung der Aeneis', en *ANRW* 31, 1 pp. 3-358. El mismo autor ofrece una 'Spezialbibliographie zu Vergil Georgica', *ibid.,* pp. 395-499. Y Ward W. Briggs Jr. es el autor de una 'Bibliography of Vergil's', *Eclogues* (1923-1977) *ibid.,* pp. 1267-1357.

13 *Vita Donati* 5.

* «Y mientras tanto sus dulces hijos están pendientes de sus besos. Su casa guarda casta el pudor... Y él mismo se encarga de celebrar los días festivos».

Primeros estudios

A los doce años Virgilio marcha a Cremona para realizar los primeros estudios. Tal vez, de la mano de un esclavo había aprendido los primeros signos de la escritura [14]. Y el padre, conociendo el ingenio precoz del niño pensaba hacerle estudiar para que pudiera entrar en la vida pública y conseguir de esa manera altos puestos en las magistraturas, que sólo los letrados podían alcanzar.

En Cremona Virgilio se dedicó al estudio de la gramática, de la métrica y de la historia. Estudió el griego y leyó los poetas, griegos y latinos, que le abrieron un nuevo mundo de fantasías y de gestas admirables, cuyas voces ocultas resonaban en su corazón que ya iba descubriendo bellezas hasta entonces ignotas. Probablemente leyó, entre los primeros libros, la *Odisea* latina, del viejo Andrónico; luego los poemas de Nevio y de Ennio, donde se encontró, por primera vez, con Eneas y Anquises [15], y donde pudo admirar el rostro y manifestaciones antiguas de la nación itálica. Le cautivó Homero que, con la fuerza de su genio y de su inspiración, lo inmergió en un mar sin orillas.

A los 15 años, y no a los 17 como dice equivocadamente Donato [16], tomó la toga viril, el mismo día en que fallecía Lucrecio, si hemos de creer a la tradición.

De Cremona pasó a Milán para terminar sus estudios. Pero aquí no encontró quizás maestros mejores de los que había conocido en Cremona, y después de un año, marchó a Roma, la ciudad de que tanto había oído hablar y que con sencillez pastoril nos describirá en la I *Egloga:*

> Vrbem quam dicunt Romam, Meliboee, putaui
> stultus ego huic nostrae similem, quo saepe solemus
> pastores ouium teneros depellere fetus.
> Sic canibus catulos similis, sic matribus haedos
> noram, sic paruis componere magna solebam.
> Verum haec tantum alias inter caput extulit urbes
> quantum lenta solent inter uiburna cupressi * (19-25).

Roma era entonces el centro del mundo mediterráneo y la ciudad señora del mundo civilizado. En ella hervía una vida rica y multiforme. El cora-

14 Cf. Marrou, H.-I.: *Histoire de l'éducation dans l'antiquité* (Paris 1965) 6 éd., pp. 389-399: «Les écoles romaines: Enseignement primaire».

15 Cf. Perret, J.: *Les origines de la légende troyenne de Rome* (Paris 1942).

16 *Vita* 6.

* «Yo, necio de mí, había pensado, Melibeo, que la ciudad que llaman Roma era semejante a esta muestra, adonde con frecuencia los pastores ovejeros solemos llevar nuestros primales. Y es que yo sabía que los cachorros se asemejan a los mastines, y los cabritos a sus madres, y así solía yo comparar lo pequeño con lo grande. Pero esa ciudad de tal manera alzó su cabeza sobre las otras, cual los cipreses de entre los débiles viburnos».

zón y el entendimiento encontraban allá la más amplia libertad que imaginarse pueda. Lejana todavía la victoria de la constitución imperial, cuya necesidad fatal se hacía sentir, la vida pública se hacía más agitada y borrascosa. Se dejaba sentir, cada vez más marcado, el contraste entre los ricos y los menesterosos. La masa del pueblo, atenta siempre al placer y a las diversiones, se reducía a un simple instrumento de ambiciones y de intrigas.

Pero, en medio de este torbellino de pasiones, surge un culto entusiástico hacia la belleza, y al mismo tiempo se percibe un interés y preocupación muy vivos por el problema del destino del alma y por el mundo misterioso e invisible del más allá. La poesía lírica, junto con la prosa, conoce unas cimas muy elevadas. La ciudad se engrandece y se adorna de maravillosas formas arquitectónicas. Artistas, poetas, filósofos, escritores y pensadores se sienten atraídos por Roma, desde todos los rincones del Imperio.

Virgilio pasó allí 7 u 8 años, interrumpidos tan sólo por algunas visitas a la casa paterna. En Roma encontró con toda probabilidad a los supervivientes del círculo de Catulo [17]; quizás a Quintilio Varo, cremonense, a quien tal vez había ya conocido durante su estancia en Cremona [18], y cuya amistad será cantada por Horacio [19]. No es improbable que Virgilio fuera presentado a otros compatriotas, ya famosos en el mundo de las letras: Helvio Cinna y Furio Bibáculo. Sin duda alguna se hizo muy amigo del ardoroso Cornelio Galo, su coetáneo. De los años pasados en Roma nacerá la amistad con L. Vario Plocio Tucca.

A pesar de estas relaciones con los letrados de su tiempo, el poeta llevaba una vida bastante retirada, lejos de la sociedad fastuosa y brillante. Habiendo vivido hasta entonces en contacto con la naturaleza, las murallas de la ciudad le oprimían el corazón. Muy a disgusto se entretenía en el foro, donde el tumulto de los abogados, las disputas de los hombres litigiosos y de las personas de negocios le fatigaban, si hemos de pensar en lo que él mismo nos dirá en el libro II de las *Geórgicas:*

> Quos rami fructus, quos ipsa uolentia rura
> sponte tulere sua, carpsit, nec ferrea iura
> insanumque forum aut populi tabularia uidit * (2, 500-502)

Aunque amigo del retiro y de la soledad, Virgilio no era indiferente a los graves acontecimientos que se precipitaban sobre Roma.

17 Cf. Legrand, Ph. E.: *La poésie alexandrine* (Paris 1924); Braga, D.: *Catullo e i poeti greci* (Mesina 1950); Harrington, K. P.: *Catullus and his influence* (Boston 1923).

18 «Quintilius Cremonensis, Virgilii et Horatii familiaris, moritur», dice san Jerónimo, *Ad Ol.* 189, 1 (730-731 ab V. c.).

19 Cf. *Carm.* 1, 24, 5-12.

* «Recogió los frutos que las ramas y los campos generosos le ofrecieron de buen grado, y no se sometió a leyes férreas, ni al foro insano, ni a las listas del pueblo».

Eran los años en que César, en unas expediciones militares felices, llevaba los confines del Imperio hasta el Rin y más allá del Océano [20]. El éxito de sus empresas militares le habían convertido en el ídolo del pueblo, pero no por eso faltaban los enemigos que hacían correr violentos epigramas contra el general.

Eran los años en que Milón, en un encuentro fortuito sobre la Via Apia, mataba a Clodio, y en que Cicerón pronunciaba uno de sus más perfectos discursos: *Pro Milone.* No sabemos si fue testigo presencial de alguno de los hechos que conmovieron a toda Roma después del regreso de César de la Galia Transalpina, o tras el paso del Rubicón. Pero sí es cierto que Virgilio siguió con entusiasmo el astro de César en el que admiraba, sobre todo, al héroe, su sentido profundo de la realidad, la indómita energía de su voluntad, junto con su laboriosidad infatigable.

Es cierto que tenía en gran estima el genio militar y organizador de Pompeyo [21], pero estaba convencido de que la salvación del Estado no podía venir de su partido, de su estrecho imperialismo, sino del partido de César que pretendía asentar toda la unidad del Imperio en unas bases nuevas, con ansias de universalismo, a lo largo y a lo ancho de toda la italia, como fuerza portadora de cultura, de progreso y de paz.

Virgilio siguió, al principio, las lecciones del rétor Epidio, que también fue maestro de Antonio y del joven Octaviano. La tradición, basada en alguno de sus primeros biógrafos, le hace condiscípulo de Octaviano [22], pero no parece del todo cierto.

Los estudios de retórica y de oratoria forense no iban bien con el carácter de nuestro poeta. Solamente intervino una vez en los tribunales, y el resultado no fue nada esperanzador. En vista de esto, abandonó la escuela de Epidio y marchó a la del epicúreo Sirón, uno de los hombres más doctos y excelentes de su tiempo. Bajo su dirección se entregó al estudio de los grandes problemas de la naturaleza y de la vida, que luego veremos expuestos en sus obras.

Quizás entonces leyó los poemas de Empédocles y Parménides, y tal vez algunos de Heráclito y Anaxágoras, con frecuencia refutados por los

20 *E.* 1. 66.

21 La admiración de Virgilio hacia Pompeyo se refleja en los versos 826-829 del libro 6 de la *Eneida.* Servio descubría, en los famosos versos sobre Príamo —*A.* 2, 557 ss.— un eco del dolor que el poeta sintió al saber el triste desenlace del gran hombre de estado.

22 Por eso, se podría explicar el que en la I *Egloga* hable Virgilio de un viaje a Roma para ver a Augusto y darle gracias por haberle restituido sus tierras.

epicúreos. Empédocles, con sus teorías sobre el amor y la discordia, y por su concepción pesimista de la vida, le dio mucho que pensar [23].

Pero la obra que debía representar el gran acontecimiento en la evolución intelectual del joven Virgilio era la obra de un poeta romano: *De rerum natura.* El poema de Lucrecio le cautivó por su profundidad, por la expresión artística y por las ideas filosóficas de la libertad. La tristeza del infeliz poeta aumentó todavía más su melancolía. Pero al través de su lectura sintió la fraternidad de todos los hombres y aprendió, particularmente, el amor y el aprecio de los animales. Su sentimiento de la naturaleza, bajo la forma de contemplación y admiración simática de sus fenómenos y de sus obras, se hizo más íntimo y profundo ante las poderosas imágenes del infinito que describía Lucrecio en su poema [24].

Pero la filosofía y el estudio de sus problemas más profundos tampoco sació por completo la inteligencia del poeta ni cautivó enteramente el alma de Virgilio. Probablemente por aquellos días volvió leer a Homero y a Ennio, y se familiarizó con los autores de moda: la poesía neotérica o docta de los alejandrinos [25]. De este círculo formaban parte un gran número de jóvenes llegados, como Virgilio, de la Italia septentrional.

Catulo, el más insigne representante de la nueva escuela [26], había muerto hacía muy poco. Pero vivía todavía su amigo Licinio Calvo, que se había hecho famoso por las elegías escritas a la muerte de su amada Quintilia y por un epilio acerca de la historia de *Io,* aparte del papel que desempeñó en la oratoria forense [27]. Vivía también el exquisito artífice del verso, Helvio Cinna, y Cornificio, y Valerio Catón, el gran maestro de la poesía, y Furio Bibáculo, el poeta mordaz, que lo había de eternizar en un epigrama [28].

Virgilio conocía probablemente con anterioridad a alguno de estos poetas [29]. Pero se vio cautivado por el embrujo y admiración de Catulo, el

23 Sin duda que la formación intelectual de Virgilio debió de ser de lo más completa, ya que en sus obras se dejan ver alusiones tanto a la filosofía como a la astronomía, la botánica, la geografía, etc. No siempre las referencias virgilianas son exactas.

24 Sobre las relaciones de Virgilio y Lucrecio se ha ocupado en varios de sus artículos Castelli, G.: 'Echi lucreziani nelle eclogue virgiliane', en *Riv. di studi class.* 14 (1966); 15 (1967); 'Echi lucreziani nel brano delle età (Verg. Georg. 2, 118-159) e nella concezione virgiliana del destino umano e del lavoro', *ibid.,* 17 (1969): poseemos las separatas que llevan numeración propia, y no la de la revista. Ver también Klepl, H.: *Vergil und Lukrez in ihren Lehrgedichten* (Leipzig 1940).

25 Cf. Castorina, E.: *I «poeti novelli». Contributo alla storia della cultura latina nel II secolo d.C.* (Firenze 1949).

26 Cf. Marmorale, E. V.: *L'ultimo Catullo* (Napoli 1957).

27 Cf. Sen.: *Controu.* 7, 4, 7; Cic.: *Brut.* 283-284; *Ad fam.* 15, 21, 4.

28 Cf. Suet.: *De gramm.* 11.

29 Que Virgilio hubiera leído a Calvo se puede deducir por el comentario de Servio a la *E,* 6, 47, donde se recuerda un verso del poema *Io,* imitado por el mantuano. De la *E.* 9, 35 podemos concluir que conocía también a Cinna.

inmortal poeta de Ariadna y de los epitalamios, en los que más de una vez había de inspirarse para trasladar a su *Eneida* algunas de sus imágenes poéticas [30].

Entre el año 46 y 45 marchó de Roma y pasó un año en su ciudad natal. Hubo de por medio motivos familiares. Su padre había muerto o murió luego, y su madre casó en segundas nupcias, de las que nació Valerio Próculo que, en las vidas de probo y de Donato, aparece entre los herederos del poeta [31]. Poco después muere, ya adulto, su hermano Flaco. Y también, si damos crédito a un pasaje de Filargirio, falleció también su madre: *Supertite enim Maia matre Flaccus defunctus est, quae eius mortem grauiter ferens non diu superuixit* [32].

A partir de la muerte de sus padres, Virgilio se convierte en jefe y administrador de la familia. Entre pastores y campesinos, entre rebaños y colmenas, Virgilio se sintió plenamente en su ambiente. Asiste a las faenas de la labranza, de la poda, de la siega, de la vendimia. Contempla cómo son destetados los corderos y cómo se recoge la miel de las comenas. No se puede asegurar que él participase también en los trabajos del campo. Pero el conocimiento perfecto de las faenas agrícolas, tal como el poeta se expresa en las *Geórgicas,* nos hace suponer que siguió muy de cerca y con atención los trabajos de la tierra. Incluso algunas veces encontramos alusiones a su experiencia personal:

> Semina uidi equidem multos medicare serentes *(G.* 1, 193).
>
> Omnia uentorum concurrere proelia uidi * *(G.* 1, 318).

En medio de aquel contacto con la naturaleza, la inspiración entusiasta de Virgilio brotó con vigor. Probablemente escribió poemas diversos de inspiración agreste y algunas pequeñas poesías de circunstancias que nunca fueron publicadas, sino sólo mostradas o leídas a sus amigos de Roma. Emprendió con fervor el estudio de las ciencias naturales y de la astronomía, que había interrumpido. El cielo estrellado le fascinaba y, en las noches serenas, contemplaba a veces los astros que se movían en el silencio e inmensidad de los cielos, y los seguía de lejos, animado del deseo de poderlos cantar algún día en un gran poema de la naturaleza [33].

30 Los influjos neotéricos sobre la composición de la *Eneida* han sido expuestos por Castorina, E.: *Questioni neoteriche* (Firenze 1968) pp. 141-44. Anteriormente había tratado de «Il neoterismo delle *Bucoliche»,* pp. 126-38, y de los «Aspetti neoterici delle *Georgiche»,* pp. 139-141.

31 Cf. *Vita Donati* 37.

32 Cf. *Schol. Bernensia, E.* 5, 22.

* «Yo mismo he visto que muchos sembradores medicinan sus semillas». «Yo mismo he visto cómo los vientos todos se agolpan en batalla».

33 Cf. *G.* 2, 475-85.

Un día de marzo, del año 44, le llega de Roma una triste noticia. César, el valiente y genial conquistador de las Galias; el que había vencido la oligarquía dominante del Senado con las grandes batallas de Farsalia y de Tapso; el que había reunido a todo el mundo mediterráneo en torno suyo, para echar los cimientos del gran Imperio de Augusto, el que había promulgado tantas leyes y había establecido el orden, la paz y la prosperidad, había caído bajo el puñal conjurados de los senadores [34].

Virgilio se sintió profundamente conmovido. Creyó que de nuevo se iba a apoderar de la nación la anarquía que había desaparecido con la política de César, y se iban a renovar las luchas sangrientas de los partidos y de las proscripciones. Augurio fatídico de estas calamidades fueron un eclipse total y una espantosa inundación del Po, a que alude el poeta y de las que se hace eco Dión Casio [35].

En el mes de julio del mismo año, durante siete días consecutivos, apareció un gran cometa, la llamada *Stella Caesaris,* que todos interpretaron como signo de buen augurio. Pero a finales de octubre del 43, se constituía el segundo triunvirato y se declaraba la guerra contra los enemigos de César. Muchos *equites* y unos 130 senadores aparecieron en la listas de los proscriptos. Desaparecía la República, y los herederos de la situación y déspotas de todo el mundo romano, comenzaron a dividirse los despojos.

Mientras Antonio marchaba a pacificar el Oriente, Roma veía entrar por su puertas a Octavio, este joven misterioso, tan enigmático como la esfinge grabada en su escudo y que siguió utilizando como emblema hasta que, convertido en Octavio Augusto, la cambió por una cabeza de Alejandro. Como premio y recompensa a los veteranos, los triunviros Antonio, Lépido y Octavio, en la entrevista de Bolonia —27 nov. a.C.— convinieron en entregarles 18 ciudades, con sus campos y riquezas [36].

Los acontecimientos políticos no habían alterado, posiblemente, la paz de los ciudadanos de Mantua, pero el reparto e incautación de las tierras les tocó muy de cerca. Se había decretado en Bolonia la distribución de 18 ciudades, pero el número de beneficiarios exigió otras nuevas, entre las que se incluyó a Cremona.

Las noticias de la *Vitae Vergilianae* no están del todo acordes en lo que se refiere a la cuestión del reparto y expropiación de las propiedades de Virgilio, a la devolución de sus campos y al papel que en este asunto

34 Cf. Etienne, R.: *Les ides de mars. L'assassinat de César ou de la dictature?* (Paris 1973).

35 Dion. Cas. 45. Cf. *G.* 1, 481-482.

36 Cf. Bayet, J.: 'Virgile et les triumviri agris diuidundis', en *Rev. des étud. lat.,* 52 (1928) pp. 270-98.

desempeñaron algunos amigos del poeta. Parece cierto [37] que Asinio Polión, Alfeno Varo y Cornelio Galo fueron los *triunuiri agris diuidundis* en la Galia Cisalpina, y eso explicaría en parte las alusiones del poeta a esos personajes en sus *Eglogas.* Se trata, en todo caso, de un punto muy delicado y difícil que no han logrado poner en claro los historiadores de esa época. De todos modos, por lo que respecta a Virgilio, podríamos admitir, en líneas generales, como muy probable lo siguiente:

1. Ya a principios del año 41, las poesías de Virgilio habían adquirido fama y renombre en Roma hasta el punto que Asino Polión les reconoce elevadas cualidades literarias.

2. No fue Mecenas el que le presentó a Octavio; a lo sumo sirvió de mediador. Asinio Polión, el primer protector de Virgilio, fue también el que habló a Octavio de Virgilio, como se puede desprender de la lectura de las *Eglogas.*

3. Parece que Virgilio perdió realmente sus posesiones, que luego le fueron devueltas con plenos derechos de propiedad. No consta que las hubiera perdido una segunda vez, en la confusión de los acontecimientos tras la retirada de su amigo Polión. Se podría pensar que fue indemnizado de alguna manera; pero este dato no tiene mayor importancia.

4. Si hacemos caso a las noticias de los escoliastas, podríamos imaginar que Virgilio, durante la expropiación, estaba en su ciudad natal, en el lugar mismo del peligro. En este caso podrían también ser ciertas las noticias que nos hablan de un peligro de muerte del poeta en un encuentro con la soldadesca, y al que aludiría Virgilio en la *Egloga* 9, 2-6 [38].

Virgilio abandonó Andes a finales del año 39 y, al parecer, ya no regresó a su tierra. Pero Virgilio no olvidó nunca la «tragedia de los colonos de Mantua», ni la tierra perdida de su juventud. Y más tarde, en los esplendores de Nápoles y de Tarento, seguirá soñando en su tierra natal, partícipe y testigo de su gloria poética:

> «Yo, el primero, si la vida no me falla, de regreso de la cumbre aonia a mi patria traeré las Musas. Yo, el primero, mi querida Mantua, traeré hasta ti las palmas idumeas; y en el verde prado, junto al agua, alzaré un templo de mármol allá do el Mincio caudaloso discurre sus aguas perezosas y cubre con tiernas espadañas sus riberas» [39].

37 A ellos se refiere Bayet en el artículo de la nota anterior.

38 Ya Servio interpreta el *illi* del verso 6 como *Arrio centurioni.* Según esa noticia de Servio, el centurión Arrio, que se había apoderado de las tierras de Virgilio, se opuso a su devolución. Y como el poeta, confiado en la promesa de Octaviano, insistiera, el soldado desenvainó la espada y le persiguió. Se cuenta que, para evitar la muerte, Virgilio se arrojó al Mincio y logró atravesarlo a nado. Y en vista de que no se le hizo justicia, el poeta se despidió definitivamente de su tierra natal.

39 *G.* 3, 10-15.

Virgilio en Roma y Nápoles

El poeta había llevado consigo a Roma la colección de sus *Eglogas* casi completa. La lectura de aquellos poemas sorprendió y subyugó, al mismo tiempo, al círculo de sus amigos. Una delicadeza y gracia extraordinarias, como las de Virgilio, constituían una novedad en la literatura latina. Después de Lucrecio y de Catulo, Roma podía contar de nuevo con un gran poeta. Y la gloria y el triunfo de sus versos le vino casi bruscamente, si hemos de creer a lo que nos han transmitido sus antiguos biógrafos.

Entre los amigos había vuelto a encontrar a Cornelio Galo, locamente enamorado a la sazón de una célebre actriz y cortesana, llamada Cytheris, que ya había sido la amante de Antonio y de Bruto. Virgilio les leyó sus *Eglogas*, y Cytheris, entusiasmada por las cualidades extraordinarias del poeta, las quiso declamar, contra toda costumbre, en el teatro [40]. El éxito de la *Egloga* 6 fue tan clamoros que el público se puso en pie y, al descubrir al autor entre los espectadores, le tributó un homenaje que sólo se tributaba a Augusto [41].

Virgilio se convirtió muy pronto en uno de los favoritos de la intelectualidad romana y entró a formar parte del círculo, escogido e íntimo, que se reunía en torno a Mecenas. Este le ofreció una casa en Roma, en aquel espléndido barrio del Esquilino, que luego cambió, a ruegos del poeta, por una finca en la Campania, a donde se dirigió en la primavera del 38.

Parece que la villa de Virgilio se alzaba en el lugar donde los antiguos colocaron su tumba, en el camino de Pozzuoli, a dos miliarios de Nápoles. Así nos permiten pensar la tradición [42] y un epigrama de Marcial [43].

La vida de nuestro poeta discurre en su alegre villa napolitana, desde donde podía divisar el mar. La isla de Capri al fondo; a su derecha, las villas opulentas de Posilipo; a su izquierda, la alegre Parténope; y, más lejos, Herculano, dominada por el Vesubio, y la costa de Sorrento hasta el cabo de Minerva. Aquí debió pasar una gran parte de su vida; aquí experimentará más vivo el sentimiento de lo infinito y de lo eterno y del misterio de las cosas, ante la inmensidad misteriosa del mar. Aquí su actividad artística creará un mundo de bellezas nuevas: las *Geórgicas* y la *Eneida.*

La fama de las *Geórgicas,* con su mensaje de laboriosidad para el pueblo itálico, creció todavía más ante el anuncio de la composición de la *Eneida.* El año 26, el año de la desgracia de Cornelio Galo, Propercio sa-

40 Cf. Servio: *Ad E.* 6, 11; Donato 26.
41 Cf. Tacito: *Dialog. de orat.* 13.
42 Cf. *Vita Donati* 36, donde ya dice que sus cenizas fueron trasladadas a Nápoles.
43 En uno de sus epigramas escribe Marcial:

> Iam prope desertos cineres et sancta Maronis
> nomina qui coleret pauper et unus erat (11, 50[49] 1-2).

luda la obra —apenas comenzada, como nos dicen Suetonio y Donato, con comprensible exageración [44]— con estas elogiosas palabras:

> Cedite, Romani scriptores, cedite Grai:
> nescio quid maius nascitur Iliade (2, 34, 65-66)

Círculos literarios

Como escribe Büchner, no tenemos pruebas suficientes para asegurar las relaciones de Virgilio con las personas y acontecimientos de su época [45]. De todos modos, podemos hablar, para comprender mejor la personalidad de nuestro poeta, de los principales círculos literarios que florecieron en su tiempo. Ya hemos aludido anteriormente al papel que desempeña Sirón, el maestro epicúreo de gran influencia y alma de un verdadero círculo de filosofía. Cicerón lo nombra varias veces y siempre con el máximo respeto [46].

El epicureísmo estaba entonces de moda: por doquier se encontraban retratos de Epicuro. Cada uno tomaba de su doctrina lo que justificaba mejor su temperamento o excusaba su conducta. El materialismo de Epicuro convenía muy bien a una sociedad tan poco segura del día de mañana como ávida de los placeres del momento y que trataba de liberarse de los terrores de la muerte. La apariencia científica del sistema agradaba plenamente a la juventud intelectual. Favorecía su audacia natural y al mismo tiempo se proponía un ideal de sabiduría de acuerdo con el disgusto que algunos sentían hacia la política, en virtud de las poco honrosas competiciones y debates del foro.

Además, la irreligión que proclamaba le liberaba de todo un conjunto de tradiciones cuyo peso e inutilidad sienten a veces los espíritus ávidos de vida. No eran solas las creencias ancestrales, ni eran sólo los dioses. Era también el repeto a las costumbres antiguas y la admiración de todo lo pasado. Ni Ennio, ni Plauto, ni Lucilio, ni Accio podían satisfacer a los contemporáneos de Horacio o de Virgilio. Pero el poeta mantuano supo mantenerse en los justos límites y descubrió muy pronto los peligros del sistema y siguió con afecto las aspiraciones religiosas, cuativado por la veneración de los cultos antiguos y presa de una inquietud metafísica. En el epicureísmo supo captar el entusiasmo por la ciencia [47].

No despreció tampoco los autores antiguos. Los leyó con gusto, convencido de que toda ruptura violenta con el pasado era peligrosa. Ha-

44 *Vita Donati* 45. Cf. Ovid.: *A. A.* 3, 338: «Quo nullum Latio clarius extat opus».
45 Cf. Büchner, K.: *Virgilio,* p. 37.
46 Cf. Cic.: *Ad fam.* 6, 11, 2; *Acad.* 2, 106; *De fin.* 2, 119.
47 Cf. los artículos que hemos citado de G. Castelli en la nota 24.

bía llegado a la conclusión de que el estudio de Homero no dispensaba a un romano de conocer, al mismo tiempo, a Ennio.

Lucrecio

El año anterior de su llegada a Roma, Cicerón había editado la obra de un pooeta famoso, Lucrecio, del que se decía que se había suicidado, en un ataque de locura, el mismo día en que Virgilio tomaba la toga viril. Los amigos del poeta quisieron que fuera el gran orador romano, el que se hiciera cargo de la defensa y propaganda de Lucrecio ante el gran público. La obra le pareció extraordinaria. Lucrecio no tenía que ver con la escuela alejandrina, a no ser en su gusto por el género didáctico.

Su lengua cargada de arcaísmos, su admiración hacia Ennio, sus libertades prosódicas, la pesantez de sus versos que, al menos a primera vista, impedía fuera juzgado en su propio valor, aumentaban la impresión que daba de una soledad arisca en la que el escritor, únicamente preocupado de lo que desea decir, no se interesa del gusto externo ni de las modas de su tiempo. Pero, desde las primeras páginas, Virgilio debió sentirse cautivado por la novedad lucreciana: el filósofo se presentaba como un salvador. Se presentaba bajo la invocación de la Venus fecunda, en medio de rebaños retozones, entre la inmensa palpitación de las aves exponente de un sentimiento de vida, y explicaba los miterios de todos los problemas y fenómenos de la naturaleza. Los misterios que atormentan el alma de los mortales, las angustias, los terrores, las supersticiones del hombre primitivo desaparecían ante él.

Virgilio no podría olvidar nunca la impresión que sintió a la lectura del primer verso. Lucrecio demostraba una profunda compasión hacia todos los hombres desgraciados. No cantaba egoísticamente su dolor de amante engañado o insatisfecho, como Catulo. Al contrario, todos los dolores del ser humano, desde que había sido arrojado desnudo en medio de una tierra poblada de bestias feroces, preocupaban íntimamente al autor del *De rerum natura*. Revivía, en su imaginación, las noches de terror que había vivido, sus silencios angustiosos en medio de las tinieblas, y su gran ignorancia. Lucrecio trataba de liberar la razón humana. Exponía claramente un sistema filosófico que, al parecer, difícilmente podría expresar la poesía latina [48].

Pero cuanto más didáctico se presentaba su poema, más se dejaba sentir su emoción personal. No había llegado a su concepción personal fi-

48 Bailey, C.: *Titi Lucreti Cari, De rerum natura libri VI*, 3 vols. (Oxford 1966). En los «prolegomena» expone las cuestiones más importantes sobre Lucrecio y su obra, pp. 1-171. Es igualmente interesante la edición de Les Belles Lettres (Paris 1962) también en 3 vols., de Ernout y Robin.

losófica del mundo sino después de haber sufrido las pruebas del amor, del placer, de la ambición, víctima implacable de los dioses. Proclamaba su liberación, pero sin olvidar nunca sus torturas pasadas. El efecto que esto debió ejercer sobre Virgilio tuvo que ser muy grande. No compartía las ideas de Lucrecio, pero la tristeza de este poeta amargo fortificaba y daba una explicación a su melancolía natural. Fraternizó con él, en la compasión hacia los pobres seres que son los hombres. Amó más a la humanidad. Su sentimiento de la naturaleza creció en intensidad y profundidad ante esta imagen cósmica. Respiró en el poema lucreciano los aires que nacen del origen del mundo y que volveremos a respirar en las *Geórgicas*. El ejemplo de Lucrecio le probaba suficientemente que no había asunto que no pudiera abordar la poesía latina [49].

Catulo

Antes de la llegada de Virgilio a Roma, se había formado una nueva escuela literaria, cuyos máximos representantes eran el orador Calvo y el poeta Catulo, ambos muertos muy jóvenes, casi a la misma edad [50].

De Calvo no se nos ha conservado sino unos pocos versos, entre ellos dos o tres de una profunda melancolía, tomados de un *epilion* titulado *Io*. Sabemos que había amado a una mujer joven, probablemente la suya, Quintilia, a la que dedicó una extensa elegía. La opinión de los contemporáneos sobre sus elegías, el juicio elogioso de Séneca el Retórico y de Quintiliano, nos hace sentir más todavía la pérdida de sus obras.

De Cauto se nos ha conservado casi toda la producción, breve ciertamente. Catulo entroniza el sentimiento artístico y la sensibilidad poética. En sus poemas brilla el genio y se dejan sentir todavía las llamas de la pasión. Incluso en sus poemas, cuya manera y temática se relacionan con los alejandrinos, cuya erudición mitológica nos puede parecer hoy fastidiosa y pesada, se siente a cada instante el palpitar tembloroso de un alma. En medio de su preciosismo, de su amaneramiento —*manierismo*— de sus elegancias afectadas, advertimos una sinceridad dolorosa [51].

Virgilio, al hojear la obra de Catulo, se ha visto envuelto en imágenes de fuego. Ha contemplado cómo Atis se dispone a mutilarse a sí mismo entre las orgías furiosas del culto de Cibeles, y cómo se despierta, con el cuerpo ensangrentado, ni hombre ni mujer, consagrado para siempre a los ritos de

49 Al igual que Cicerón para escribir sobre filosofía, Lucrecio sintió las dificultades de una lengua que no estaba hecha, y mucho menos aún en verso, para exponer sistemas filosóficos.

50 Cf. Castorina, E.: *Questioni neoteriche,* pp. 79-105.

51 Cf. Marmorale, E. V.: *L'ultimo Catullo,* pp. 73-94.

la diosa barbara [52]. Este poema le traduce al mismo tiempo el atractivo y el horror de estas religiones orientales en que a menudo soñaban los voluptuosos de Roma [53].

En Catulo descubrió a Ariadna abandonada, corriendo por la costa, salpicadas sus rodillas con la espuma de las olas, llorando, gimiendo. Ariadna, en la poesía latina, es la primera de las náufragas de amor.

Virgilio descubre también, la noche de bodas, al esposo que, del fondo de la habitación, envuelto en una púrpura de Tiro, se dirige ansioso hacia la doncella entre los cánticos de Himeneo [54], mientras se deja embriagar por las voces de los jóvenes y doncellas que cantan a la estrella de la tarde.

Y allá percibe a Lesbia, la más palpitante, quizás la sola mujer que los poetas de la antigüedad han celebrado con sus maldiciones. Las otras mujeres se parecen todas. Lesbia es única, y no se parece a ninguna. Sabemos de dónde salió, quién era: la hermana, la digna hermana de Clodio, cuya hoguera fúnebre puso fuego a la Curia. Pero poco importa que podamos descubrir la máscara del nombre griego de esta mujer cuyo rostro apenas si ha ocultado Catulo. Podríamos ignorar su estado civil y sus desvergonzadas acciones; que fue acusada de haber envenenado a su marido; que Cicerón la acusó de incesto con su hermano. Podríamos ignorar todo esto, y sin embargo la conoceríamos perfectamente en los versos de Catulo [55], al través de los cuales vive y respira, camina y sonríe lanzando miradas maliciosas, desde el día en que llegó hasta él, como blanca diosa, y apoyándose en el dintel, que habían hollado pies menos bellos que los suyos, se irguió inmóvil envuelta en sus vaporosos vestidos, hasta aquel otro día en que el amante irritado, que tantas veces la había perdonado y que ahora siente su pecho deshecho de dolor, le insulta en plena calle, mientras ella, con las manos en la cadera, se ríe burlona de las penas de su amante [56].

En este breve libro de Catulo hay de todo: ternura, delicadez, impudor. La borrachera del amor y de los celos se entremezclan y confunden con la espuma sensual de la ira y de la desesperanza. Y junto a esta miserable y

52 Catulo 63. Véase la ed. de Bongi, V. (Firenze 1944). Cf. Hepding, H.: *Attis, seine Mythen und seine Kult* (Giesen 1903). V. Bongi había publicado antes: 'Il carme 63 di Catullo ed il culto di Cibele e di Attis', en *Civiltà moderna* (1943) pp. 73 ss.

53 Una visión de conjunto de los cultos de la Magna Mater y otros ritos relacionados con aquéllos puede verse en James, E. O.: *The cult of the Mother Goddess* (London 1959) pp. 161 ss.

54 Cf. Ferguson, J.: 'Catullus and Virgil', en *Proceedings of the Virgil Society* 11 (1971-72) pp. 25-47. En la p. 41 recoge parte de la «copious literature on the subject».

55 Cf. *Carm.* 68. Los poemas referentes a Lesbia van desde el 51, el primero en orden cronológico, hasta el último que es el n. 11, pasando por el 2 y el 3, relativos al gorrión de Lesbia.

56 La historia de los amores de Catulo con Lesbia se pueden seguir fácilmente leyendo los poemas: 5, 7, 43, 58, 72, 75, 92. Los altibajos del amor nos indican la cronología de los poemas.

dramática aventura, se descubre a un joven que, aun en medio de sus desatinos, ha conservado unos exquisitos sentimientos familiares. Catulo irá hasta Tróade para depositar sobre la tumba de un hermano tiernamente amado «los dones fúnebres rociados de lágrimas» [57]. Amará a sus amigos impetuosamente. Suspirará por las dulces escenas de la felicidad doméstica. Pintará gustoso al niño que, del regazo de su madre, le tiende sus manecitas y le sonríe con los labios entreabiertos.

¡Qué libro tan extraño, donde se juntan las evocaciones más frescas y delicadas y las más groseras expresiones! Virgilio vio en él un modelo de imitación original. Catulo no imitaba tan sólo a los alejandrinos; imitaba también a Arquíloco, a Safo, a Homero, y eso en una lengua nueva, clara, precisa, brillante, y en verso todavía un tanto rudo, pero ya hábil y lleno de promesas.

Mecenas

Virgilio muy pronto entró a formar parte del escogido círculo que se reunía en torno a Mecenas [58]. Aquí fue presentado al joven Marco Agripa, cuyo nombre le era tal vez conocido por la victoria de Perugia. Era un plebeyo que unía al coraje físico del soldado un carácter vigoroso, una inteligencia superior, una actividad incansable, un alma orgullosa y, al mismo tiempo, simple, íntima, devota.

Cornelio Galo animaba especialmente el ambiente con su presencia. Vario era siempre bien visto en aquel cenáculo, por su espíritu ardiente y por la viveza de su imaginación [59]. Con frecuencia intervenía también en las discusiones Octavio, el joven triunviro, y no faltaba tampoco su maestro, el estoico Atenodoro de Tarso [60].

Cayo Mecenas era el dueño de la casa [61]. Aunque de estirpe patricia e íntimo amigo de Octavio, no había querido nunca cargos oficiales. Prefería la vida y el ocio de los placeres a los negocios públicos [62], aunque estaba siempre dispuesto a obrar con energía en verso o en prosa, siempre con un preciosismo en el lenguaje que a veces el mismo Augusto ponía en

57 Cf. *Carm.* 68.

58 Acerca del llamado «Círculo de Mecenas» y su influjo en la literatura de su tiempo, cf. Avallone, R.: *Mecenate,* Napoli s. a. (1952) pp. 169-218.

59 Cf. Horat.: *Serm.* 1, 5, 40-42; 1, 10, 43-44. En 1, 6, 54-55: «optimus olim / Vergilius, post hunc Varius, dixere quid essem».

60 Como sabemos por las noticias de Suetonio —*Claud.* 4— y de Dión Casio —52, 36; 56, 43— Atenodoro estaba siempre junto a Octaviano y era muy apreciado de Mecenas a causa de su sabiduría moral.

61 Cf. la obra de Avallone, citada en la nota 109.

62 Cf. André, J.-M.: *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine, des origines à l'époque augustéenne* (Paris 1966) pp. 494-99.

ridículo [63]. No poseía una mente superior, pero tenía una mirada penetrante, un gran conocimiento de los hombres y la facultad de intuir las cosas importantes. En su casa encontraban acogida los más nobles ingenios de la época.

Amigos de Virgilio

En medio de este ambiente de literatos, de poetas, de oradores, podemos suponer quiénes fueron los amigos de Virgilio. Los primeros versos del poeta fueron conocidos muy pronto y fueron muy estimados por aquel grupo de jóvenes, entre los que vivía, casi todos ellos poetas con ideas nuevas que frecuentaban asiduamente el palacio y el círculo literario de Mecenas.

Si hemos de enumerarlos a todos, tendremos que citar a Furio Bibáculo, Quintilio Varo, Emilio Macro, Vario, que acababa de escribir un poema *De morte* y, probablemente, un *Panegyricus* sobre Augusto [64]. Su tragedia *Thyestes,* representada con ocasión de los juegos de Actium —29 a.C.— suscitó la admiración de todos, y llegó a compararse con las obras maestras del teatro griego [65]. No hay que olvidar a Cornelio Galo, el más íntimo de los amigos de Virgilio, personaje curioso, muy importante en la política y en las letras latinas [66].

Este Cornelio Galo, de humilde origen como Virgilio, había estudiado también la filosofía en la escuela de Sirón. A la sazón estaba traduciendo el poema *Hesíodo,* del alejandrino Euforión, con la esperanza de que el amor le diera al mismo tiempo originalidad. Al igual que Catulo, también Galo tenía su amante: Volumnia, que él llamaba poéticamente Lycoris, aunque el nombre de actriz era Cytheris. Al igual que sus nombres, se multiplicaban sus amantes. Antes lo había sido de Antonio, que la había paseado por toda Roma en un carro tirado por dos leones. De los brazos de Antonio, se cuenta, pasó a los del austero Bruto, y más tarde el joven Galo se prendó de ella. De este amor desgraciado y atormentado sacó la inspiración para los cuatro libros de sus *Amores,* que le consagraron como uno de los primeros elegíacos de Roma [67].

Pero al mismo tiempo era un hombre de acción. Amigo de Octavio, encargado de importantes misiones —la más sensacional, la captura de Cleopatra— nombrado gobernador de Egipto, perdió luego la cabeza ante

63 Cf. Harder, Fr.: *Ueber die Fragmente des Maecenas* (Berlin 1889); Lunderstedt, P.: *De C. Maecenatis fragmentis* (Comm. Phil. Jenens. 9, 1) (Leipzig 1911); Avallone, R.: *Mecenate. I frammenti* (Salerno 1945).

64 Cf. Horat.: *Carm.* 1, 6; *Serm.* 1, 10, 43.

65 Cf. Quint.: *Inst. orat.* 3, 8, 45; 10, 1, 98.

66 Véase sobre este personaje Boucher, J.-P.: *Gaius Cornelius Gallus* (Paris 1966).

67 A sus elegías se refieren Propercio, 2, 34, 91 ss.; Ovidio: *Am.* 1, 15, 29.

los múltiples favores de la fortuna. Hizo erigir estatuas en su honor por todo Egipto. Construyó un *forum Iulium* —en recuerdo de su ciudad natal: *forum Iulii,* la actual Fréjus— en una ciudad egipcia, probablemente la Nicópolis, fundada por Octavio, cerca de Alejandría. Todo esto y algunas críticas acerca de la persona y de la política de Augusto, aparte de otras razones que nos son desconocidas, le hicieron caer en desgracia de su protector y amigo. Al final fue acusado —no se sabe si justamente— de concusión y de formar parte de una conjuración. Ante estos cargos se vio obligado a suicidarse.

La mayor parte de los jóvenes a los que estaba ligado Virgilio, estaban llamdos a ocupar un lugar dinstinguido en el mundo de la política y de las letras.

Muerte del poeta

Animado por este círculo literario de amigos, representantes de las corrientes poéticas de Roma, y en medio de un ambiente que favorecía la composición de sus obras, Virgilio fue publicando sus poemas que le iban conquistando una fama sin par. Como advierte la *Vita Donati,* Virgilio no era un poeta fácil, antes al contrario era tan exigente que *traditur cotidie meditatos mane plurimos uersus dictare solitus ac per totum diem retractando ad paucissimos redigere, non absurde carmen se ursae more parere dicens et lambendo demum effingere* [68]. Se refiere Donato a la redacción de las *Geórgicas.*

En lo que se refiere a la *Eneida,* tal vez fue algo más deprisa, aunque empleó no menos de 11 años. Pero aunque la obra estaba ya terminada para el año 19 a.C., buscando la perfección el poeta quiso darle los últimos toques y pensó documentarse sobre el terreno, mediante un viaje a Grecia. Parece que ya antes había pensado en este viaje, que no logró realizar. Horacio dirigió a Virgilio un «propemptikon» cuando estaba para marchar a Atenas [69]. Como la colección de los *carmina* horacianos fue editada el año 23, podemos suponer que el mantuano en aquella época pensaba en un viaje de estudios, al que debió renunciar por causa de la guerra civil. Las fuentes biográficas no nos hablan de este viaje, pero podemos admitirlo como cierto, ya que la alusión de Horacio es bien clara.

Finalmente, en agosto del año 19, Virgilio se encontraba ya en alta mar, camino de Grecia y del Asia Menor, como se desprende de una noticia de Donato. Las etapas principales de su largo viaje son: Atenas, Delos, Creta, las costas asiáticas de la Jonia y quizás Eleusis, Delfos, Olimpia. Tal vez

68 *Vita Donati* 22.
69 *Carm.* 1, 3.

pudo contemplar, en su viaje hacia Mégara, las amenas y verdeantes islas de Corcira, de Léucade, de Cefalenia y a su vista surgió el país de Ulises y la blanca Zacinto. Los historiadores le hacen marchar primero a Mégara y luego al Atica, naturalmente al través del *sinus Corinthiacus*, que es el camino más breve.

En Mégara sufre una insolación y se decide a marchar a Atenas. Allí se encontró con Augusto, que había regresado de un largo viaje de inspección por las provincias orientales y se disponía a volver a Italia. Cuando se enteró de que Virgilio estaba allí, se apresuró a visitarlo. Lo encontró en unas condiciones tan débiles de salud que le aconsejó y persuadió a volverse a Italia en su compañía. Que Virgilio, apenas llegado a Atenas, pensase regresar con Augusto, como nos dice Donato, parece inadmisible. Sólo cuando tanto Virgilio como Augusto se dieron cuenta de que no podía continuar el viaje, se decidió a regresar con él.

La travesía debió de ser larga y penosa. Al llegar a Brentesio —Brindis— el poeta se sintió al extremo de la muerte. Su vida terminaba y la obra en la que había trabajado 11 años de plena dedicación quedaba incompleta. Y quedaba incompleto lo que había constituido el sueño dorado de toda su vida.

Como todos los moribundos, Virgilio no vivía ya sino del recuerdo. Podemos imaginar que por su mente desfilaban las visiones nostálgicas de las tierras de Anfes, el curso del Mincio, los bosques y los valles perfumados de romero y de tomillo. ¡Quedaban ya lejos los tiempos de sus primeras *Eglogas!* ¡Igualmente lejanos sus encuentros con Galo y con Polión! ¡Y Roma, en cuya glorificación tanto había trabajado! ¡Y Nápoiles, la hermosa tierra en que encontró su segunda patria! Y para sus amigos de Roma, sobre todo para aquellos a los que debía su bienestar y su fortuna, tuvo un último pensamiento.

Pero, más que todo eso, podemos pensar que era la *Eneida* lo que más le preocupaba, lo que realmente le atormentaba. Y ya casi moribundo, pidió más de una vez que le llevaran el cofre en que conservaba el poema. Ya que Vario se había opuesto a quemar el poema, quería él mismo entregar su obra a las llamas, como nos dice Donato [70]. Como artista consumado, no podía consentir que sobreviviese una obra que él no había podido revisar y corregir. Pero nadie prestó oídos a los ruegos del poeta. Y Virgilio, extenuado y a tientas en la oscuridad de la cercana muerte, ya no pensó más en su obra inmortal que, en un momento de superación artística, había querido destruir.

70 *Vita Donati* 38.

Murió el 21 de septiembre del año 19 a.C.

No sabemos quiénes le acompañaban en el trance supremo. Tal vez su hermano uterino, Próculo y el escriba del poeta. Muy probablemente, Vario y Augusto. Sabemos que éste no regresó inmediatamente a Roma, sino en la noche del 11 al 12 de octubre.

Fue extraordinario el llanto de Italia, locamente enamorada del poeta y que hacía tiempo esperaba el poema de la Roma Imperial. Igualmente grande fue el duelo de los amigos y de las mentes lúcidas que veían cómo a su muerte desaparecía uno de los verdaderos hijos de Apolo, el poeta de la gracia y de la dulzura, el príncipe de los poetas, como lo llaman, entre otros, Horacio y Propercio [71].

Para que no pareciera la *Eneida,* Augusto encargó a Vario y a Tucca que cuidaran de la edición y publicación, corrigiéndola lo menos posible, sin añadir nada que pudiera desdecir de Virgilio.

El poelta, como nos dice una noticia del *Donatus auctus,* había mandado que sus restos mortales fueran trasladados a Campania. Sus amigos hicieron preparar una pira y en ella quemaron el cadáver del poeta, perfumado de ungüentos, de incienso, de aceite y de vino, según las costumbres rituales de los antepasados [72]. Probablemente Augusto y Vario asistieron a las honras fúnebres de su amigo.

Las cenizas del poeta, recogidas en una urna, fueron enviadas a Nápoles y depositadas en el sepulcro de Posipilo, frente al mar luminoso y en medio de aquella naturaleza que tanto había amado Virgilio. En su tumba se inscribió el epigrama que él mismo había compuesto:

Mantua me genuit; Calabri rapuere, tenet nunc
Parthenope; cecini pascua rura duces [73].

Tanto la *Vita Donati* como la *Vita Probiana* hablan también del testamento del poeta, y de los que se encargaron, por orden de Augusto, de la edición de la *Eneida:* L. Vario y Plocio Tucca. Y los dos biógrafos nos han conservado unos dísticos de Sulpicio (Apolinar), según Donato, o de Servio Varo, según Probo, en que se alude al testamento y a la intervención de Augusto para salvar la obra:

Iusserat haec rapidis aboleri carmina flammis
Vergilius, Phrygium quae cecinere ducem.
Tucca uetat Variusque simul; tu, maxime Caesar,
non sinis et Latiae consulis historiae.

71 Cf. Horat.: *Serm.* 1, 10, 44-45; Propercio, 1, 32, 66.
72 Virgilio aludirá en la *Eneida* a tales ritos, cf. *A.* 11, 24 ss.
73 *Vita Donati* 36; *Vita Seruii* 42 (lacunam statuit Thilo); *Vita Probiana.*

Infelix gemino cecidit prope Pergamon igni,
et paene est alio Troia cremata rogo * [74].

Sólo por la intervención personal de Augusto, accediendo a las insinuaciones de Tucca y de Vario, se salvó de la destrucción la epopeya del Imperio romano, que su autor no había considerado lo suficientemente perfecta para subsistir después de su muerte.

* «Había ordenado Virgilio que las llamas devoraran rápidas los poemas que habían cantado al frigio general. Tuca y Vario se oponen de consuno, y tú, César máximo, tampoco lo permites sino que piensas en la historia de la patria. Pérgamo por poco desapareció, desgraciada, en dos incendios, y a punto estuvo Troya de ser destruida en otro incendio».

74 Acerca del testamento de Virgilio cf. Marconi, G.: 'Il testamento di Virgilio', en *Rivista di Cultura Class. e Med.* 3 (1961) pp. 342-380.

Las *Bucólicas* y la poesía pastoril

La poesía pastoril.—Originalidad de Virgilio.—Disposición de las *Eglogas.*—Temática de las *Eglogas.*—La *Egloga* 4.

La Poesia Pastoril

Para poder comprender mejor la aportación de Virgilio a la poesía pastoril, nos parece oportuno ver qué era ésta antes de las *Bucólicas.*

La poesía pastoril se compone de dos elementos: un elemento dramático y otro musical. El primero es de origen literario, ya que el canto se encuentra en un pequeño «sainete», que anuncia, introduce y define sus condiciones externas e internas. El canto, por el contrario, tiene un origen pastoril: emana de la vida misma de los pastores, de los «ocios» que les permiten sus rebaños al pastar y de sus instintos artísticos, connaturales a todas las razas. Todavía en Suiza podemos escuchar el canto de los pastores en sus apuestas. Y lo mismo, dicen, ocurre en la Sicilia actual.

Sicilia, donde se mezclaba de una manera tan exquisita, el positivismo de los pueblos latinos y el idealismo de la raza helena, ha sido una de las patrias de la poesía pastoril, junto con la Arcadia griega. Virgilio, en sus *Eglogas,* hace alusión a estas dos patrias. Invoca las musas de Sicilia: *Sicelidae Musae, paulo maiora canamus (E.* 4, 1), y en la 10 descubrimos a Aretusa, que recibe los últimos adioses de un género, del que se despide Virgilio para siempre: *Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem (E.* 10, 1). Y en muchos lugares nos presenta Virgilio a los pastores de la Arcadia, como los cantores por excelencia de la poesía pastoril.

La poesía pastoril siciliana tenía un héroe: Dafnis, celebrado por Virgilio en la *Egloga* 5. Su historia era un mito no muy bien conocido, nacido de los sueños de los pastores sicilianos. Dafnis, como el Hipólito de Eurípides, había resistido a las seducciones y halagos de Venus, y la diosa se había vengado. No sabemos muy claramente la causa de su muerte. Pero muy pronto, Dafnis resucitó y recibió, entre los dioses, la gloria de la apoteosis. Esta pequeña historia, sin nada de extraordinario, se parece a todas las de

los héroes agrícolas. Dafnis ocupa un puesto de preferencia en la pastoril siciliana. Los pastores lo cantan y, a veces, su nombre se encarna en muchos pastores, que se glorían de llamarse como el legendario pastor.

La otra escuela pastoril, en la Grecia continental, parece más antigua. Es allá donde se alzaba el Liceo —la montaña de los lobos—; allá andaba errante el dios Pan, el primer músico que había obtenido sonidos armoniosos con el caramillo; allá, en los bordes de Cilene, la diosa Maia había dado a luz al dios Hermes. Lo que Dafnis era para la Sicilia, lo fue Pan para esta tierra, humilde cantón, cuya única gloria fue la de haber producido la poesía pastoril, con todos sus elementos: actores, decoración, escenario y temática. La palabra «arcadio» es sinónimo de «pastoril». Todos los accidentes del país: montañas, bosques y ríos, simbolizan esta poesía campestre.

Doscientos años antes del nacimiento de Virgilio, la poesía pastoril había alcanzado su máximo grado de perfección en la obra del poeta siciliano, Teócrito, que había terminado en Egipto su carrera y su vida. En apariencia, al menos, siguió siendo una canción campestre. Pero los campesinos del idilio alejandrino ya no cantaban para sí mismos y sus amigos y parientes; pensaban, más bien, en agradar y satisfacer el gusto de los habitantes de la ciudad. Junto a la grandeza de Alejandría, la ciudad de los Ptolomeos, con su belleza, con sus comodidades y su refinamiento, los poetas imaginaban una vida tranquila en el campo, llena de simplicidad, sencillez y quietud, figura de una «áurea mediocridad», que con dificultad podrían reconocer como auténticas los verdaderos campesinos. Comprendida en este sentido, la «pastoral» tenía una modalidad muy caracterizada, en que resonaban, de momento, algunas notas falsas.

Las normas del género pastoril exigían que pastores, patanes fabricantes de instrumentos rústicos, fueran artistas delicados: debían saber todos los secretos del arte más complicado, más ajeno a su formación, como era el alejandrinismo. Debían cantar en los bosques, a la hora en que ronda el dios Pan, estrofas perfectas, sonoras, equilibradas y armoniosas, como las pudiera componer el más hábil de los poetas de la ciudad. Cuando los pastores comienzan a cantar, se les exige de antemano que en sus coplas se aúnen la brevedad, el equilibrio de la medida y la concentración del pensamiento, cualidades para las que su cultura difícilmente los capacitaba.

Y junto a eso, debían continuar siendo verdaderos pastores, no sólo por su caramillo, su cayado y su rebaño, sino en su lengua, en sus cuidados e intereses. La «poesía pastoril» es, pues, la mezcla de un arte idealizado, muy lejos de la naturaleza, y del realismo más atrevido. Por eso es esencialmente alejandrina: la fórmula del alejandrinismo asocia la gracia del pensamiento con el realismo de las representaciones.

Es cierto que el alejandrinismo ha presentado, en ocasiones, un carácter de decadencia; incluso nos servimos de esta expresión para designar el mal gusto, un gusto falso. Pero, si lo entendemos solamente así, resulta una idea equivocada, incompleta. No hemos de olvidar los buenos tiempos del alejandrinismo, ni sus obras maestras. Aunque el alejandrinismo no hubiera producido más que las obras de Calímaco o de Teócrito, o algunos de los exquisitos poemas de la *Anthologia,* merecería un puesto de honor en la historia del espíritu humano. Pero, en todo caso, le han faltado dos de las notas de las grandes literaturas: el favor del pueblo y la producción de obras magistrales.

Originalidad de Virgilio

Ciertamente, Virgilio aprendió mucho en la escuela de los alejandrinos. Fue uno de los alumnos más celosos y más inteligentes. Pero, después de haber agotado el conocimiento y práctica de sus resortes, superó las normas del alejandrinismo, como hemos de ver más tarde.

La impresión viva de su obra —que es lo que cuenta en literatura— es completamente diferente de la que nos ofrecen sus predecesores. Se podría afirmar que ninguno le puede sustituir. Ni *Los trabajos y los días,* de Hesíodo, ni los *Idilios* de Teócrito, ni la misma *Odisea* o la *Ilíada,* de Homero, nos producen la misma emoción que las *Geórgicas,* o la *Eneida* o las *Eglogas.* Es cierto que el poeta mantuano tiene relaciones muy profundas con los autores que acabamos de citar, pero ello no es óbice para que Virgilio sea un poeta original. Y, al lado de la influencia griega sobre Virgilio, hemos de confesar que nuestro poeta tiene también una gran deuda hacia los paisajes de su tierra natal, hacia los zumbidos de las abejas, hacia la luz de Italia, o hacia los grandes caminos que descienden hacia Roma, e incluso hacia la misma ciudad de Roma y hacia los espectáculos festivos de su juventud.

Virgilio, con sus *Eglogas,* constituía un género particular, simbólico, precioso, pero al mismo tiempo peligroso, que se convertirá, en manos de sus tardíos herederos, en uno de los géneros más artificiosos de la literatura, pero que, en última instancia, responde a un deseo de la sociedad romana. La poesía pastoril opone la naturaleza a la ciudad, la vida de los pastores a la de los ciudadanos, aunque no tal como son en realidad. La naturaleza que nos describe la poesía pastoril es una naturaleza ideal, que nos puede recordar, sin mucho esfuerzo, la edad de oro; y los pastores que aparecen en escena, no son sino los tránsfugas de la ciudad, espíritus finos y delicados, almas sensibles al zumbido de las abejas o al balido de los recentales.

Si en alguna ocasión nos presenta personajes reales de entre los verdaderos habitantes de la campaña, antes ha tenido sumo cuidado de despojarlos de la mayor parte de sus defectos: la avaricia, la desconfianza, el culto de la fuerza bruta, la rudeza de sus sentimientos. Sólo les conserva una cierta frugalidad y una buena dosis de su simplicidad. Y, a pesar de esto, no todo es falso e inventado. Se nos describe la vida del hombre del campo, menos complicada que la nuestra, más al abrigo de los «imprevistos». Por su monotonía, ella invita al sueño y a las prolongadas meditaciones. La inocencia es, en cierto sentido, una de las formas de la ignorancia pastoril.

Virgilio, a diferencia de Teócrito, ha comparado la existencia atormentada, incierta, apasionada, lujuriosa y violenta de los hombres de la ciudad, con la que él había vivido en su pequeña propiedad de Andes. Ha experimentado la nostalgia de los bosques y de la paz, el balido de las ovejas y el mugir de las vacas. Se ha dado cuenta de que esta sociedad sufría del exceso mismo de sus deleites, y podría encontrar un remedio a sus males mediante la contemplación de los cuadros rústicos y gracias a los cánticos de los pastores.

El camino que conduce a la verdadera pintura de la vida del campo pasa, en primer lugar, por la Arcadia. Para Teócrito, la Arcadia no era más que una región, como lo era la Sicilia, frecuentada por el dios Pan. Virgilio tiene cuidado en convertirla en la patria de los que tocan la siringa o el caramillo. Imagina este reino de pastores, que luego hemos de ver resucitar en el Renacimiento de Sannazaro, el Tasso, el español Montemayor, el inglés Sidney, o el francés Honorato de Urfé. Un reino donde no existe otra ambición que la de amar y ser amado; ni otro deber que el de cantar armoniosamente. El pastor grabará, sobre la corteza todavía tierna de los chopos, el nombre de su amor. Y al crecer el árbol, crecerá también su amor. Se le ve bajo la protección de un príncipe invisible y sabio, en compañía de los dioses o semidioses. Y en ese ambiente nadie se preocupa del dinero, y nadie se interesa por la política.

Virgilio ha entrevistado e ideado este nuevo mundo quimérico y ha trazado sus contornos en la poesía pastoril de sus *Eglogas*. Y será a él a donde vendrán los poetas futuros.

¿Por qué Tirsis, que conduce sus corderos, y Coridón, que lleva sus cabritas, los dos en la flor de la edad, son tan buenos cantores? Es que los dos son de la Arcadia. Algunos, de entre los modernos comentadores y exegetas virgilianos, carentes de todo sentido de poesía, se han preguntado cómo podían vivir esos pastores en las cercanías de Mantua. Y con una ingenuidad asombrosa han lanzado la hipótesis de que tal vez eran esclavos o descendientes de esclavos, conducidos a Italia, después de la destrucción de Corinto, o de que quizás se trataba de pastores de la Arca-

dia, que habían sido empleados en la Galia Cisalpina, a causa de su larga experiencia en el ganado.

Pero, en realidad, estamos muy lejos de Mantua. El lugar a donde nos conduce el poeta no tiene de real más que los nombres geográficos. La montaña del Ménalo que domina la escena, es una montaña vibrante de poesía y de amor:

> Maenalus argutumque nemus pinusque loquentis
> semper habet, semper pastorum ille audit amores
> Panaque, qui primus calamos non passus inertis * (*E.* 8, 22-24).

Traicionado por su amante —la famosa Cytheris— que se ha marchado a Germania con un valiente y apuesto militar, Galo ha venido a buscar un refugio en el Ménalo. Ya se sabía su desventura, y la naturaleza entera se asocia a su infortunio, mediante las lágrimas de las adelfas, de los brezos, de los pinos y de las mismas rocas. Los pastores han acudido a su encuentro... Los pastores quieren expresar sus sentimientos... Galo se nos presenta como el primero en el cortejo de los tristes amantes que desfilarán en la pastoral moderna y que solicitarán, de la naturaleza y de los pastores, una hospitalidad para su dolorosa soledad.

La poesía pastoril, abierta a las actualidades literarias, no lo estará menos a la curiosidad filosófica y científica. La *Egloga* 3 nos presenta a Dametas y Menalca que, en cantos amebeos, se aprestan a una competición poética. Pero no se trata ya de simples cantos de pastores. Hay una alusión evidente a corrientes literarias de entonces: Bavio y Mevio eran poetas mediocres, partidarios de los antiguos, mientras que Polión se inclinaba por los modernos y escribía versos, según la nueva poética —*carmina noua* (3, 86).

En la *Egloga* 6, el dios Sileno, sorprendido por dos pastores y obligado a cantar, demuestra que ha leído el poema de Lucrecio y que es un dios de su tiempo. Canta los principios de la tierra, del aire, del agua y del fuego, confundidos en el inmenso vacío. Canta el origen de los seres, nacidos de estos primeros elementos: la formación de la tierra; el mundo estupefacto ante la novedad del sol; el milagro de las nubes que se transforman y traducen en lluvia; la aparición de los bosques y de los primeros animales en los montes, sorprendidos ante esta visión.

Pero estos pastores, por más conocedores que sean de la filosofía, seguirán ligados siempre a sus supersticiones, en lo que apenas se distinguen de los habitantes de la ciudad. Las brujas y los magos pululan en la Arcadia lo mismo que en Roma. La poesía pastoril conservará preciosa-

* Ménalo tiene un bosque sonoro y pinos cantores en toda ocasión; escucha siempre los amores de los pastores, y a Pan que fue el primero que no dejó mudas las zampoñas».

mente este aspecto sombrío y coloreado del alma. Se nos antoja que la pastora, cuyos encantamientos para recuperar al infiel Dafnis nos cuenta el pastor Alfesibeo, no tenía necesidad de recibir lecciones de magia de Teócrito. Le bastaba con ser itálica. Por otra parte, sus hierbas y sus venenos, que tienen la virtud de transformar a un hombre en lobo, y el poder de evocar a los muertos, han sido cogidos en el país en que Medea llevará a cabo sus encantamientos. Asistimos a la invasión de ritos y prácticas mágicas en Roma.

Las *Bucólicas*, aun creando un mundo irreal, continúan enraizadas en su tierra natal. Los paisajes de las *Eglogas* son los de su infancia: campos separados por hileras de sauces; praderas que descienden suavemente hasta el río; bosques de hayas, de avellanos, de castaños, de robles; parras silvestres, que florecen a la entrada de las grutas donde se cobijan las ninfas; y todas esas flores cuyo perfume y colores ha amado siempre nuestro poeta. Virgilio nos introduce en la pequeña casa, sin chimenea, cuyas puertas están cubiertas de negro humo. Los personajes de la pastoril virgiliana gustan de los manjares itálicos. Testilis prepara a los segadores el *moretum*. El día de la boda, el marido lanza a los niños nueces, esas nueces, rudo símbolo del himen, tema de predilección en los chistes fascenninos.

Disposicion de las Eglogas

Si renunciamos a relacionar los acontecimientos descritos en las *Eglogas* con hechos históricos que se nos han conservado, podríamos señalar el orden cronológico de los poemas virgilianos, con las debidas cautelas, del modo siguiente:

2, 3, 5 y 9: del otoño del 42 a finales del 41;

1, 6, y 4: antes de octubre del año 40;

8, 7, y 10: en el otoño del año 39.

¿Por qué Virgilio quiso componer diez poesías? Porque su modelo teocriteo comprendía también diez, como lo afirma Servio. Algunos de los críticos modernos han supuesto que Virgilio dispuso de los *Idilios* 1-9 y 11, mientras que el 10 y otros de la colección no fueron utilizados por el poeta latino. Pero otros críticos han descubierto en las obras de Virgilio pasajes en que se advierte la imitación de otros *Idilios* teocriteos.

Parece que el nombre que Virgilio dio a la colección de sus poemas fue el de *Bucolica*. El nombre de *Eglogas* —poesías separadas y poco extensas— parece que se les dio más tarde: era ya conocido por Suetonio, y los manuscritos nos han conservado ese nombre.

Aunque la edición y la ordenación de las *Eglogas* haya sido obra del mismo Virgilio, podemos preguntarnos cuáles han sido los principios que han inspirado ese orden, tal como lo encontramos en la actualidad. Como suele ocurrir, hay muchas y varias opiniones sobre el particular.

1. Wagner pensó en el principio de la *uariatio*. Schulze opina que la 1, 3, 5, 7, 9, que contienen cantos alternos o discursos alternantes, se van alternando con la 2, 4, 6 y 10, que no están escritas de esa forma [1]. De todas maneras tendrían que explicar esos dos autores qué se entiende realmente por canto alterno. Y siempre tendríamos que resolver o explicar el obstáculo de la 8. Además, algunas sólo pueden colocarse en el mismo plano, con un gran esfuerzo de racionalización formalística.

2. Krause cree que la colección ha sido impuesta por la voluntad de separar entre sí poesías afines. Pero en esta hipótesis, tendríamos que examinar con atención el concepto de afinidad. Pero además se podría hablar de afinidad de tema y afinidad de forma [2].

3. Klotz pretende alternar las *Eglogas* llamadas «dramáticas» con las «narrativas». Pero nos encontramos con que hay *Eglogas* que difícilmente pueden ser catalogadas según una u otra denominación [3].

4. Cartault afirma que las *Eglogas* se van alternando, según sean varios o uno los interlocutores. Según esto, la 8 no entraría ni en una ni en otra categoría. Pero el concepto de «narrador» o interlocutor no está bien definido del todo [4].

5. Witte sostiene que se van alternando poesías teocriteas con romanas [5]. Pero este autor desconoce seriamente la sustancia de las poesías. Con dificultad se podrían considerar como teocriteas la 1 y la 9, con su aspecto claramente político.

Vemos en todos estos intentos, dignos de alabanza por lo demás, que cada uno de los autores han considerado un aspecto particular de las *Eglogas*. Por eso mismo creo que sólo podemos ver una validez muy relativa, frente a la individualidad evidente de cada una de las *Eglogas*.

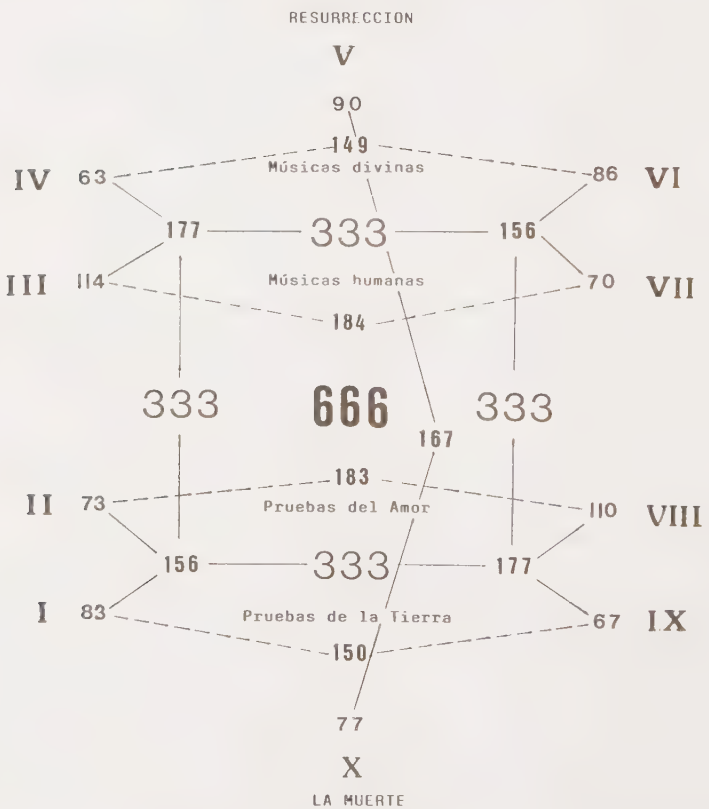
Sería muy difícil poder encontrar una ordenación atendiendo tan sólo a la temática o a la forma externa, por separado. Siguiendo solamente esos criterios, se nos antoja que nunca podríamos llegar a unas conclusiones válidas.

1 Cf. Schulze, K. P.: 'Ueber das Prinzip der Variatio bei römischen Dichtern', en *Jahrb. für klass. Philolog.* 131 (1885) 865.
2 Cf. Krause, E.: *Quibus temporibus quoque ordine Vergilius eclogas scripserit* (Berlín 1884) p. 6.
3 Cf. Klotz, A., 'Das Ordnungsprinzip in Vergils *Bucolica*', en *Rhein. Museum* 64 (1909) p. 325.
4 Cf. Cartault, A.: *Etudes sur les Bucoliques de Virgile* (Paris 1897) pp. 20-26.
5 Cf. Witte, M.: *Der Bukoliker Vergils* (Stuttgart 1922) pp. 30-32.

En este sentido, consideramos sumamente interesante, aparte de lo que supone de curioso, personal y bien elaborado, el sistema que nos expone Paul Maury en un trabajo, al que han seguido otros en el mismo sentido [6]. He aquí el principio de ordenación que expuso este autor.

1. De las diez *Eglogas,* ocho se responderían, dos a dos, según este orden: 1-9; 2-8; 3-7; y 4-6.
2. Estas *Eglogas* o grupos de *Eglogas* constituyen, en torno a la 5, —que es como la cima y el compendio del libro—una serie de acercamientos concéntricos, en relación con los grados de un itinerario espiritual.
3. La 10 sería la réplica, a la inversa, de la 5.

Este es el curioso cuadro numérico, tal como lo expone P. Maury:



6 'Le secret de Virgile et l'architecture des *Bucoliques'*, en *Lettres d'Humanité* 3 (1944) 71-147.

He aquí el contenido de estos cuatro pares o grupos de *Eglogas*, según el orden que pretende establecer Paul Maury [7]:

1 y 9 = Pruebas de la tierra.
2 y 8 = Pruebas del amor.
3 y 7 = Músicas humanas.
4 y 6 = Músicas divinas.
5 = Glorificación de la vida pastoril.
10 = Muerte del pastor.
3 = Menalca y Dametas: match nulo, bajo Palemón.
7 = Coridón y Tirsis: vencedor y vencido. Melibeo.
2 = Alexis y Coridón.
8 = Damón y Alfesibeo, que pierde a Nysa, la cual se casa con Mopso.
4 = Profecía sobre la inminencia de la Edad de oro.
6 = Cosmogonía y prehistoria mítica.
5 = Dafnis:
a) Mopso canta la muerte de Dafnis;
b) Menalcas canta su apoteosis.
10 = Galo:
Se canta el gran dolor de Galo, al verse abandonado por Lícoris, que ha marchado con un soldado.

Para llegar al cuadro o esquema tan curioso de la página anterior en que se puede apreciar la coincidencia de sumas entre la 6 y 7 con la 1 y 2; o entre la 3 y 4 con la 8 y 9; con la coincidencia posterior entre las sumas parciales, ha hecho falta, además del estudio de la importancia de los números en la composición de los antiguos —no hay que perder de vista la influencia del pitagorismo entre los antiguos—, añadir o suprimir algunos versos, cosa que ya los exegetas habían previsto hace tiempo. En este sentido, para que las sumas resulten de acuerdo con el esquema de Paul Maury, parece cierto y fuera de toda duda que:

a) en la 8, el verso 19 ha sido interpolado;
b) en la 6, ha tenido que desaparecer un verso después del 61;
c) en la 3, ha ocurrido lo mismo entre los versos 108 y 111.

Esta disposición aritmética comporta evidentemente una significación simbólica. Sin embargo, su principal interés consiste en que confirma, en

7 Cf. Maury, P.: 'Le secret de Virgile', pp. 99-109.

su forma externa, una cierta representación de la estructura de los poemas. Podemos suponer, con todo derecho, que Virgilio ha querido hacer de las *Bucólicas* una obra profundamente unitaria, magistralmente construida, portadora, en su misma estructura exterior, de una significación espiritual que descubrimos en la nueva teoría que expone Paul Maury, y que hemos resumido muy brevemente.

Pero Maury va todavía más lejos. Hemos de reconocer que no todos admiten la hipótesis de Maury. Entre los adversarios de dicha teoría, baste citar a Marouzeau que, en diferentes ocasiones, se ha manifestado en contra o, al menos, no ha logrado, como confiesa él mismo, ver con claridad lo que Maury ha expuesto y ha querido deducir de su teoría. Posteriormente, en los Estados Unidos, Duchworth ha llegado a las mismas conclusiones que Maury, pero aplicando los principios numéricos de Maury a la *Eneida*. Y recientemente, una discípula de Dichworth ha publicado un libro sobre el mismo tema. La teoría de Paul Maury adquire, pues, cada día más defensores.

Según Maury, ya no se podrá hablar de la filosofía de Virgilio como de un eclecticismo en que se combinan vagamente las influencias de Epicuro o de Lucrecio, de la escuela de Sirón y de Filodemo, con las aspiraciones del nuevo pitagorismo de Varrón y de Nigidio Fígulo, o del nuevo estoicismo de Posidonio de Apamea. En las *Bucólicas* se pueden descubrir momentos patéticos que nos permiten integrar la filosofía de Virgilio en la gran corriente platónica. Los diálogos y los cantos amebeos de sus pastores prolongan, bajo el cielo de Mantua y de Nápoles, las enseñanzas de Sócrates y las revelaciones de Diótimo. Toda una filosofía del entusiasmo, recibida de Platón, impregna, en la religión de Virgilio, los ritos, los mitos y los misterios populares [8].

Aquí precisamente Virgilio ha renovado completamente el género pastoril, laicizado por Teócrito, y lo ha conducido a sus orígenes divinos, precisamente en un tiempo en que los viejos fervores dionisíacos, bajo el signo de César, se despiertan en un mundo profundamente convulso. Y al mismo tiempo ha sabido ennoblecer este mismo género, confiándole el puro y auténtico mensaje de la más elevada sabiduría que haya practicado la antigüedad.

En la hipótesis de Maury, este pequeño libro, que durante siglos se ha venido considerando como un álbum de imágenes preciosas, emocionantes a veces, a veces misteriosas, aparece en toda su radiante y profunda unidad. Quizás se había podido pensar que las piezas contenidas en las *Eglogas* no eran tan sólo una diversión «mondiane», y un «juego de salón» destinado a los cónsules, como Polión, o a las

8 Cf. Maury, P.: *Op. cit.*, p. 146.

actrices del teatro, como Volumnia, ni tan sólo un ejercicio de escuela, ni ensayos elegantes que señalaban el genio naciente, ni tampoco poemas de circunstancias o de actualidad, nacidos del dolor o de ensueños del artista. Se puede afirmar que, en su conjunto y tal como ha mostrado Maury, dejan descubrir un pensamiento ya maduro y una fe ardiente en la vocación del hombre.

Tematica de las Eglogas

En las *Bucólicas,* como ya hemos señalado antes, asistimos al desvanecimiento del tipo teocriteo. No queremos decir con esto que Teócrito no aluda, a veces, a hechos o acontecimientos de su época. Pero en Virgilio, aquel contenido de vida real, aquellos caracteres miméticos, toda aquella su alegría concreta y efectiva de vivir se disuelve en un sentimiento convencional o arcádico. Y el canto se recubre de un tono tan apasionado, de un sentimiento tan cálido de dolor, que se transfigura en un equilibrio admirable de todas las facultades del espíritu, pero conoce al mismo tiempo el vértigo y el dolor que ignoran los griegos, un dolor y una pasión que se nos antoja romántica; una seriedad y una austeridad que son precisamente los caracteres contrarios a los del espíritu de Teócrito.

Sin duda, en el alma de Virgilio debía de haber aquella necesidad instintiva a refugiarse en una visión que le trascendiera de la realidad y de su miseria. Esto podría explicar la deformación del ambiente y de los personajes en una especie de idealización.

Esta tendencia virgiliana a trascender la realidad y a remontarse hacia la luz, esta tendencia a crearse una felicidad irreal se apoya tan sólo en el ensueño, en la ilusión y en el canto. Descubrimos, es cierto, en nuestro poeta una sonrisa, pero no pasa de ser el brillo de una luz muy diferente de la risa franca y serena del poeta griego: el poeta de Mantua o canta el pasado, al través del recuerdo, o se vuelve ansioso hacia el futuro que le promete, como en la *Egloga* 4, el advenimiento de aquel mundo de justicia y de piedad que los hados crueles le negaban. Existe siempre, incluso en la *Egloga* dedicada al misterioso descendiente de la familia imperial —el hijo de Augusto y de Escribonia— esa apasionada transfiguración de la realidad en contenido y en formas personales de dolor y de deseos.

Pero hay, sobre todo, un tono de sensibilidad doliente, un sentido tan profundo de la propia debilidad en medio de la malicia ilimitada de la violencia y de la guerra que podríamos hablar de una poesía «enferma». Podemos afirmar que Virgilio debió de haber sentido los horrores de la guerra cuando aquel terrible soldado —*impius miles,* como dice el poeta *(E.* 1, 70)— le persiguió, según la tradición, hasta que se vio obligado a pasar a nado el Mincio.

Las *Eglogas* 6 y 10, de tono y de acentos diferentes de poesía, encierran una estrecha relación. Las dos están dedicadas. Algunos han pretendido que los dos poemas fueron añadidos, en una segunda redacción de las *Bucólicas,* llevada a cabo cuando ya el poeta había publicado las *Geórgicas,* y había ya comenzado la *Eneida.* Probablemente las dos eglogas están dedicadas a la memoria de aquel amigo suyo, Cornelio Galo, también poeta, que se vio obligado a suicidarse el año 26, y sustituyen, en el aspecto sentimental, aquel final de las *Geórgicas* que Virgilio tuvo que suprimir por expresa voluntad de Augusto.

Descubrimos en esos dos poemas una serenidad plácida y cuasi divina que se aviene difícilmente con el tono apasionado de los otros poemas; y una claridad y un fuego sutil que anima cada una de las palabras y cada una de las imágenes. Hay una especie de tensión interior; todo se nos antoja simple y natural. La *Egloga* 6, como la primera *Pítica,* celebra el poder del canto, pero al través de una corriente epicúrea e individualista. No hay alusiones a la actividad política, ni descubrimos en Virgilio la jerarquía dórica de Píndaro.

Hay, por el contrario, un gozo intenso de cosas y de creaturas, un olvido del mal y de la lucha del ser. Mientras el poeta griego nos hace sentir que aquella serenidad y aquella paz es la resultante de una guerra, una especie de *concordia discors,* de tipo heracliteo, en el canto de Sileno se percibe una vida que fluye generosa y que es capaz de fascinar y de encantar al lector.

En contenido del canto de Sileno es, en parte, filosófico y, en parte, mítico. En este último aspecto va dedicado a la memoria del amigo, Cornelio Galo, que había sido uno de los primeros en introducir en Roma el epilio alejandrino. Aparece ahora en el canto mismo de Sileno introducido por una musa en la asamblea de los grandes poetas, en el Helicón, y Lino le hace ofrenda de la divina zampoña de Hesíodo.

En la última Egloga se nos presenta a Cornelio Galo como amante o, más exactamente, como poeta del amor. Descubrimos una parte de la égloga, dedicada especialmente a celebrar las elegías eróticas de Galo. Esta parte expresa también el mismo pensamiento: el amor es una fuerza irresistible:

Omnia uincit amor, et nos cedamos amori *(E.* 10, 69)

Veamos ahora la posición del poeta frente al mundo político, frente a la humanidad, como resultante de seres que se relacionan, en la sociedad y en la patria. Sabemos que la evolución del pensamiento romano coincide con el período postsocrático, esencialmente individualista. Los estoicos y los epicúreos, en tonos diferentes, predican la completa indiferencia hacia cuanto se encuentra fuera del sujeto: el individuo tiene sus derechos pro-

fundos, inalienables, posee el sentido de su propia personalidad, que constituye un sentimiento trágico al que se oponen casi siempre las necesidades colectivas.

Virgilio no siente más que el aspecto negativo de todo aquel drama que se desarrolla en la historia de Roma ante sus propios ojos. Sólo se siente interesado en cuanto los acontecimientos turban el refugio tranquilo de su contemplación. Los idealismos ciceronianos debían parecer como algo extraño a nuestro poeta provinciano, de la Galia Cisalpina, que no debía de sentir curiosidad por aquellos ideales de libertad y de república. En las *Bucólicas,* todo aquel orden nuevo se le antojaba inquietud y agitación: el *fatum* y la *fors* y la *fortuna* es algo que no le preocupa demasiado. A él sólo queda resignarse, aceptar cuanto viene por caminos desconocidos.

En la *Egloga* 1, Títiro y Melibeo son la expresión de este agnosticismo epicúreo frente a los acontecimientos históricos y, en general, frente a la actividad política. Aquel joven —Octaviano— es un dios, es algo trascendente que Títiro ni se preocupa de comprender. Títiro permanecerá libre de aquel dolor inmenso que supone el cambio de domicilio. Su refugio está intacto, y su vida proseguirá igual, entre las flores y las vides de la naturaleza.

Virgilio, en esa concepción del mundo y de sus problemas, se nos manifiesta diferente de sus contemporáneos. Pensemos, por ejemplo, en Cicerón, que tiene que justificarse como puede por haber pospuesto, en un tiempo en que era preferible el *negotium* a la actividad política, su trabajo especulativo. Su *otium* se le antoja a nuestro político como una culpa de esa majestad. Virgilio, en cambio, se interesa del exterior en cuanto puede turbar su refugio, de paz y de poesía, donde hay dulzura y piedad y ternura de afectos [9].

La Egloga 4

Sin duda alguna, esta egloga, por sí sola, podría dar tema más que suficiente para un ensayo extenso, como así lo han considerado muchos autores [10]. Hemos dejado para el final esta *Egloga* 4 porque constituye un caso «fuera de serie», si bien para Virgilio parece que no mereció especial atención. Los comentadores e intérpretes de esta egloga han sido muy

9 Cf. a este respecto André, J.-M.: *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine* (Paris 1966) pp. 500-27. El autor titula este apartado: *L'otium* virgilien: de la terre au ciel.

10 Puede verse, por ejemplo el artículo de Benko, Stephen: 'Virgil's fourth Eclogue in Christian interpretation', en *Aufstieg und Niedergang der röm. Welt,* 31 (Berlín-New York 1980) pp. 646-705.

numerosos [11]. Ahora no queremos ofrecer una interpretación nueva. Tal vez ni ello es ya posible pues los exegetas han tratado de ofrecer una exposición e interpretación completísima, en todos sus detalles. Sólo pretendemos exponer el estado actual de los comentarios y exponer los resultados de la investigación, sobre todo en lo que se refiere al famoso *puer,* de que nos habla Virgilio.

La opinión corriente designa en este *puer* al hijo de Asinio Polión, Asinio Galo. Parece que entre la familia de Polión existía el pleno convencimiento de que a él se había referido el poeta de Mantua. Asconio Pediano nos cuenta que un día había preguntado al hijo de Polión acerca de esa cuestión, y el otro respondió: «Soy yo». De ese sentir son Servio, Macrobio, Jerónimo, entre los más antiguos. Pero de todos modos, hemos de advertir que si Asconio se propone esa duda, es señal de que los contemporáneos, o los que vivieron inmediatamente después de Virgilio, no estaban del todo seguros de quién era en realidad el personaje que se encarnaba en el misterioso *puer.*

Cuando Virgilio escribía su poema, Polión, hombre del partido de Antonio, había contribuido ampliamente a la paz de Brindis, según la cual se atribuía a Lépido el Africa, Italia y todo el Occidente bárbaro a Octavio, y a Antonio Egipto, la Cirenaica y los tesoros de Oriente. Sin duda alguna, los ojos de todos se volvían hacia él como a uno de los grandes personajes del Imperio, y los espíritus cultos no abandonaban la esperanza de una edad de oro, a raíz del tratado de Brindis. Su expedición contra los partos, pequeño pueblo de la Iliria, que Bruto había logrado para su partido, le conquistaron los honores del triunfo.

Se ha pensado también que el *puer* pudiera ser el hijo que a la sazón esperaba Octavio de Escribonia y que... fue una niña. Parece inadmisible que Virgilio haya dedicado a Polión, amigo de Antonio, un poema en que ponía por las nubes la descendencia de Octavio, y una posteridad dudosa ya que no podía saber con exactitud si sería un niño o una niña, como así fue en realidad.

Algunos han imaginado que se trata de un mero símbolo. El *puer* es la misma edad de oro. Se trataría de una transposición en lo concreto de contenidos ideales, o lo que es lo mismo nos encontraríamos con un verdadero símbolo. En este símbolo virgiliano, la idea principal es la aparición

11 Véase, entre otros muchos, Carcopino, J.: *Virgile et le mystère de la IV^e^ éclogue,* (Paris 1930); Jeanmaire, H.: *Le messianisme de Virgile* (Paris 1930); Norden, E.: *Die Geburt des Kindes,* 2ª ed. (Leipzig 1924); Hommel, H.: 'Vergils messianische Gedicht: theologia viatorum', en *Jahrb. der Kirchl. Hochschule* (Berlin 1950) pp. 182-212; Lagrange, M. J.: 'Le prétendu messianisme de Virgile', en *Revue Biblique* 31 (1922) pp. 552.72.

y surgimiento gradual de esta esperanza de la humanidad, que se va cumpliendo orgánicamente durante las generaciones [12].

Todas estas explicaciones y otras que se han ideado fallan por no contar con la fantasía divina —*enthusiasmos*— que entra siempre en la inspiración de un gran poeta. Pudiera creerse, en este caso, que se trata de una mera fantasía poética. Es cierto que el *puer* existe en realidad, ya que se ha tratado de precisar en cuál de ellos se ha encarnado realmente. Incluso podríamos admitir que sea un hijo de Polión, que el poeta ha podido contemplar en su cuna.

Pero, aparte de la existencia real de ese *puer,* también se ha podido interpretar esta egloga como mesiánica. Y así se ha podido escribir algún artículo con el título: «Le prétendu messianisme de Virgile» [13] en respuesta a un libro, en colaboración, que lleva por título: *Virgil's messianic eclogue* [14]. Esta interpretación se remonta a Constantino o, mejor dicho, al historiador Eusebio, que es el que nos refiere el «Discurso de Constantino a la asamblea de los santos» [15], cuya autenticidad no está probada. Según esta interpretación, Virgilio aparece influenciado por el mesianismo judío, en plena efervescencia en su tiempo. Tampoco queremos ahora pronunciarnos sobre este «pretendido mesianismo» de la *Egloga.* Pero no resistimos a la tentación de exponer el estado de la cuestión para conocimiento de nuestros lectores.

Frente a lo que se puede llamar interpretación histórica de la égloga, tenemos aquí la interpretación mística. Por supuesto que en esta interpretación mística, se puede hablar de un mesianismo personal o de un mesianismo en sentido amplio. Ahora bien, en ninguno de los 63 versos de que consta el poema aparece la idea de que el *puer,* cuyo nacimiento canta la *Egloga* 4 sea un Salvador, por quien vaya a ser renovado el mundo. Entre el nacimiento del niño y el retorno de la Edad de oro hay simultaneidad, pero no hay relación de causa a efecto. El niño no tiene parte en la renovación del mundo. Esa renovación se anuncia con su nacimiento, como se ve en los versos 18-25 y 28.

La transformación del mundo es paulatina. Los hombres continuarán abriendo penosamente surcos en la tierra, y extenuándose en guerras transmarinas, versos 26-36. La Edad de Oro acabará de realizarse cuando el joven se haya convertido en hombre, versos 37-39. En ninguna parte el

12 Cf. Büchner, K.: *Virgilio,* trad. italiana (Brescia 1963) pp. 246-47.

13 Citado en la nota 11.

14 Sus autores son: Mayor, J. B.: Warde Fowler, W. y Conway, R. S. Se publicó en London 1907. Además del texto latino de la *Egloga* 4 con su trad. inglesa, he aquí los títulos de las tres colaboraciones: «The messianic idea in Virgil», «The child of the poem», y «Sources of the fourth eclogue». En total son 146 pp.

15 Cf. Rossignol, J.-P.: *Virgile et Constantin le Grand* (Paris 1845).

héroe de la cuarta *Egloga* es un agente de transformación del mundo. Solamente aparece como un testigo que se beneficia de la transformación.

En consecuencia, todo mesianismo en sentido propio y personal está ausente de la *Egloga* 4, aunque venga envuelto en un halo de misterio de revelación sagrada que se debe, con toda probabilidad, al milenarismo de que Virgilio estaba imbuido cuando la compuso y que entonces estaba muy difundido en el ambiente. Es decir, podríamos hablar de un mesianismo real, pero no personal.

Hemos hablado antes del influjo del pitagorismo o neopitagorismo. Es decir, en el siglo I a.C., en todos los ambientes de la sociedad romana, no tocados de escepticismo o de materialismo, estaba difundida la creencia de un rejuvenecimiento periódico del viejo mundo. Entre los neopitágoricos se designaba esta infalible renovación con la palabra «metacósmesis» [16] y constituia una de las verdades cardinales de su doctrina. Por lo tanto es normal que Virgilio haya cantado la buena nueva con la que los neopitagóricos, en medio de las peores calamidades, se obstinaban en calmar los temores y en adormecer los sufrimientos que atormentaban a la sociedad de entonces.

La presencia de la influencia pitagórica se puede detectar en la misma egloga. Este poema es un grito de esperanza. La Edad de oro que Hesíodo colocaba en los comienzos de la humanidad —*Trabajos y días,* 109— está para volver. Virgilio lo garantiza con la autoridad de la Sibila de Cumas, verso 4. La Sibila hablaba de tiempos, *saecula,* y el primero o Edad de Oro era el del reino de Saturno: *redeunt saturnia regna, (E.* 4, 6). Virgilio ha interpretado el *carmen* de la Sibila a la luz de las doctrinas de los filósofos neopitagóricos.

Un estudio más profundo, tal como lo han llevado a cabo algunos autores nos muestra que lo que encontramos en el poema de Virgilio es la influencia de la doctrina pitagórica, difundida plenamente por aquel entonces en Roma, dando una especie de base científica para el advenimiento de un mundo nuevo, que tan bien sintonizaba con las vagas aspiraciones de los espíritus aquejados por todos los males que les rodeaban. La cuarta *Egloga* no hizo sino traducir y acabar, mediante el encanto de sus bellos versos, los movimientos que conmocionaban entonces a lo más selecto de los caracteres romanos.

Al lado de esto podemos pensar también que Virgilio, poseído por el sentido religioso y la curiosidad de los misterios, acaba de leer las predicciones orientales. Posee algunas nociones del orfismo. Conoce también

16 La creencia del rejuvenecimiento periódico del viejo mundo se había extendido en todos los medios de la sociedad romana, que no habían aceptado ni el escepticismo de la nueva Academia ni el materialismo de Epicuro.

los viejos oráculos etruscos. Acuden a su imaginación figuras extrañas y hermosas, y piensa tal vez en un poema sibilino para presentar al cónsul. Y aparece el poema variado y matizado. A los estallidos proféticos suceden armoniosamente cuadros de una frescura pueril y brillante. La sibila desaparece y sólo vemos ante nuestra vista una nodriza latina que tiende al pequeño infante a su joven madre y, mostrándolo en el *atrium,* según costumbre, a Hércules y a Juno, las dos divinidades conyugales, le entona la antigua canción de cuna:

> Incipe, parue puer: cui non risere parentes,
> nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est * (62-63).

Comprendido de esta manera, el poema sigue teniendo su encanto y su misterio. No sin razón, los oráculos del Oriente, y tal vez de más lejos y más alto, habían impresionado a Virgilio. Igualmente la idea de una regeneración que ha de ir acompañada de sufrimientos no le era extraña. Y no sin razón ha creído que las tristezas y las miserias en que se debatía el país preparaban una transformación moral del mundo.

No se trata de saber si Virgilio previó el nacimiento de un niño bajo el reinado de Augusto, que había de revolucionar el mundo. Ciertamente que no lo previó. Y el niño nació. Es muy distinto pensar que Virgilio, cuarenta años más tarde, anunciara que un niño presidiría la renovación maravillosa del mundo. Los dos hechos parecen ciertos.

Los que no ven en ello más que una coincidencia fortuita, tendrán que confesar que estas coincidencias son muy raras, pero en todo caso se verán obligados a reconocer la intuición del genio. Cuando se hayan examinado y analizado todas las fuentes del poema virgiliano, no se habrá explicado suficientemente cómo ha sido posible que, valiéndose de Hesíodo, del orfismo, del pitagoreísmo, de las predicciones etruscas, de Catulo, de los oráculos judíos, Virgilio haya llegado, en una simple fantasía, a ofrecer a las aspiraciones confusas y angustiosas del mundo occidental una forma relumbrante y maravillosa [17].

* «Empieza, pequeño niño! Al que no sonrieron sus padres, ni el dios le admitió su mesa, ni las diosas en su lecho».

17 Muy cercano a la interpretación que hemos indicado está Bellesort, A.: *Virgile: son oeuvre et son temps* (Paris 1949). (Hay edición española). La obra, publicada en 1920, ha conocido varias reediciones y es un estudio simpático del poeta de Mantua. Sin mucho aparato crítico, posee, sin embargo, la frescura y el atractivo de una obra escrita con una profunda simpatía.

Las *Geórgicas*

Las *Geórgicas*: Canto de la tierra.—Significado del poema.—Política de Augusto.—Actualidad de las *Geórgicas*.—Contenido técnico y espiritual del poema. Diversidad y unidad de las *Geórgicas*.—Ideal geórgico de Virgilio.—Las ideas religiosas y morales.—Intenciones y alusiones políticas.

Las *Georgicas*, canto de la tierra

Podemos afirmar que no existe en toda la literatura latina una obra tan perfecta como ésta de Virgilio. Las cuatro partes del poema no sólo forman un todo completo e indisoluble, que se equilibra en un perfecto balanceo, sino que son, una a una, obras de arte completas, elaboradas hasta en sus mínimos detalles. Las digresiones y los finales —elaboraciones naturales y conclusiones de cosas ya tratadas— brillan con la más viva luz poética y comunican variedad a la materia al tiempo que los preceptos o normas agrícolas, de por sí áridos, se transforman, mediante el milagro de la energía poética, en verdaderas imágenes de naturaleza viviente.

Podemos descubrir en las *Geórgicas* el mundo del campo, en trance de desaparecer, concebido como obra de arte. Pero no es un mundo sombrío ni carente de la divinidad, como el de Lucrecio, sino un mundo dirigido por una providencia, un mundo con las sonrisas del azul del cielo. Un mundo de cosas pequeñas, amado intensamente por el poeta, que tiene por escenario la tierra, y como protagonistas las plantas, los animales y el hombre, que gobierna los seres inferiores y dirige los animales en sus duras tareas, en la tensa y continuada lucha contra las dificultades y asechanzas de la Naturaleza.

Las *Geórgicas* son una amplia sinfonía, no en virtud de sus frías didascalias, sino gracias a la sucesión de cuadros vivos, para demostrar la divina necesidad de la vida del campo, para exaltar los momentos alegres y llorar las circunstancias adversas en que se mueve la existencia humana sobre la tierra.

Significado del poema

Las *Geórgicas* representan un período de transición, en que ya no aparece el elejandrinismo, a no ser en una concepción nueva de la poesía. Entre las dos tendencias no hay ni fusión ni contaminación: ambas permanecen distintas, y su convivencia comunica al poema un sabor especial, más hesiodeo en el libro 1, más romano en los tres libros restantes.

No se trata, pues, de una verdadera ruptura con la poesía anterior. Asistimos, más bien, a un cambio de dirección. El anuncio del tema del nuevo poema, que figura de ordinario al comienzo de la composición, no aparece sino bien entrado el libro 2:

> Salue, magna parens frugum, Saturnia tellus,
> magna uirum: tibi res antiquae laudis et artem
> ingredior sanctos ausus recludere fontis,
> Ascraeumque cano Romana per oppida carmen [1] (2, 173-76).

Podemos descubrir una alusión a Hesíodo, y esta evocación, lejos de descartar el alejandrinismo nos conduce hacia él. Podríamos decir que Teócrito, inspirador de las *Bucólicas*, le pertenece por nacimiento; Hesíodo, por adopción.

Los últimos destellos de la poesía alejandrina aparecerán en diversos puntos de las *Geórgicas*. A todo lo largo del libro 1, cuadros tallados como verdaderas piezas de orfebrería no cesan de insertarse entre las prescripciones relativas al laboreo, al rastrillaje y, sobre todo, en lo que se refiere a los pronósticos del tiempo. Pero el sentimiento y el servicio esencial que Hesíodo ha prestado a Virgilio ha sido el haberle orientado hacia un poema didáctico y, más en concreto, un poema didáctico agrícola.

A decir verdad, *Los trabajos y los días* no se refieren sino accidentalmente al trabajo del campo. 234 versos —del 383 al 617— están consagrados al cultivo de las tierras, y 63 —del 765 al 828— tratan de discernir las señales de los días a que se orienta ese cultivo. Hesíodo no es un teórico del arte agrícola; sus pretensiones no llegan hasta ahí. Su obra está dirigida a su hermano Persés, un tipo malévolo que le había impugnado su parte de la herecia paterna y que él trata de llevar al buen camino.

La influencia de este breve tratado, y más concretamente de estos 300 versos, se deja sentir en Virgilio y hace del libro 1 de las *Geórgicas* una de las partes más atrayentes de su poesía. En el libro 2 se anuncia una inspiración diferente. Según Bayet [1], el libro 1 ha sido compuesto lenta-

[1] ¡Salve tierra de Saturno, madre fecunda de mieses, y madre rica de héroes! Por ti intento renovar, osado de abrir las fuentes sagradas, gestas y arte de loor antiguo, esparciendo por las ciudades romanas el canto del poeta ascreo».

1 'Les premières Géorgiques de Virgile 39-37 av. J.-C.', en *Revue de Philologie* 3 (1930) 128-50; 227-47.

mente, coincidiendo con las últimas *Bucólicas,* entre el año 39 y el 37. El año 37 o 36 Varrón habría comenzado la publicación de su obra *De agricultura.* Esta circunstancia amplía los horizontes de las *Geórgicas,* y al tratado de los cereales, contenido en el libro 1, se añadieron luego los tratados de los árboles y de la viña, del libro 2, el de los animales en el libro 3, y el de la agricultura en el libro 4.

P. Lejay ha afirmado con razón que el poema didáctico era una creación propiamente latina [2]. Los materiales estaban, sin embargo, a pie de obra. La enseñanza, parte esencial, se había revestido en Hesíodo de una forma artística. En Lucrecio la encontramos penetrada de emoción. Nadie mejor que el autor del *De rerum natura* ha logrado unir estos tres elementos. Descubrimos, ciertamente, en su obra una enseñanza filosófica del epicureísmo, pero parece que eso no es sino un pretexto y algo accesorio en el conjunto del poema.

Esta es la herencia que recibió Virgilio. Pero podemos también dudar de si en nuestro poeta la enseñanza no es también un pretexto. Ya los antiguos se habían propuesto la misma cuestión, y se habían inclinado por el aspecto estético y no por el didáctico del poema. Así, por lo menos, lo vemos en Séneca [3]. En efecto, sería muy pueril creer que Virgilio ha ido recogiendo preceptos para el cultivo del campo que luego ha expuesto en sus *Geórgicas.*

En las *Geórgicas,* por encima de las prescripciones agrícolas está la tierra; y podemos afirmar que Virgilio se ha detenido a medio camino, y que el cultivo y los trabajos no son sino el vestido que recubre la gran entidad, que es la Tierra Madre. Todo lo demás no era sino el camino que lleva hasta allí, y no pasaba de ser una cosa accesoria. Así nos podemos explicar las lagunas que se han descubierto desde antiguo en las *Geórgicas.*

El poeta de Mantua poseía, a partir del libro 3, el tratado de Varrón, *De agricultura,* a que nos hemos referido antes, una de las obras más ricas en lo que se refiere al cultivo de la tierra. Las coincidencias entre las obras de los dos escritores muestran suficientemente cuán libremente se ha inspirado Virgilio en su predecesor. De haberlo creído oportuno, habría hecho más uso de las lecciones varronianas. Habría encontrado no sólo la información que él ha omitido sobre el cultivo del trigo y de las viñas, sino que habría también completado lo que nos dice acerca de la cría de los animales.

De todos modos, cuantos se han ocupado del particular están de acuerdo en afirmar que el poeta latino posee un conocimiento bastante

2 *Oeuvres de Virgile* (Paris 1931) p. XXIII.
3 Cf. *Epist. ad Lucil.* 86, 14.

exacto de cuanto escribe [4]. Podemos ver en esto la influencia de su estancia en Andes, la convivencia con los campesinos de su tierra natal con los que ha participado la existencial. Y a su experiencia personal podríamos añadir la experiencia de muchas lecturas, entre las que podríamos señalar, al menos, las siguientes:

Historia de los animales, de Aristóteles;
Historia de las plantas, de Teofrasto [5];
Tratado de astronomía, de Eratóstenes [6];
Theriaká o *Veneno de las serpientes,* de Nicandro [7];
Los Fenómenos, de Arato de Soles [8];
De agricultura, de Higino [9].

Virgilio era un gran amigo de los libros. Todas sus obras prueban esta afirmación y, de modo particular, el rico subsuelo que documenta y sostiene el edificio de la *Eneida.* Pero no se trata tan sólo de una fuente de información; en muchos casos su curiosidad ha sobrepasado, con mucho, la necesidad de un conocimiento de los temas que trata. La estructura de las *Geórgicas* se nos presenta sólida y lógica, y no es difícil descubrir la influencia de Varrón que le ha mostrado la posibilidad de amplitud a que podía aspirar en un tema como el de la agricultura.

Política de Augusto. Actualidad de las Geórgicas

En la *Egloga* 4, que podemos fechar en torno al año 41, Virgilio predice el advenimiento de una nueva edad de oro, una especie de milagro improvisado. De todos modos, aquello no era sino una vaga predicción o una simple manifestación de un deseo del poeta. El mundo, ciertamente, no estaba pacificado, ni se habían cerrado todavía las puertas de la guerra. Desde el año 41, no hubo guerras sobre el suelo itálico, pero sus aguas se vieron ensangrentadas por la lucha contra Sexto Pompeyo, hijo de Pompeyo Magno. Tal vez a esta guerra puede referirse la alusión de la *Egloga* 10, si admitimos la variante *me* del verso 44:

4 Cf. Billiard, R.: *L'agriculture dans l'antiquité d'après les Géorgiques de Virgile* (Paris 1928).
5 Cf. Mitsdörffer, W.: 'Vergils Georgica und Theophrast', en *Philologus* 93 (1938) 440-75.
6 Cf. Hiller, E.: *Erathosthenis carminum reliquiae* (Leipzig 1872) p. 56.
7 Cf. Forster, B. O.: 'Nicander and Vergil', en *Transactions and Proceedings of Amer. Philol. Association* 33 (1902) XCVI-XCVIII.
8 Cf. Engelke, K.: *Quae ratio intercedat inter Vergilii Georgica et Varronis Rerum rusticarum libros* (Leipzig 1912) p. 10; Müller, P.: 'De Hygini aetate', en *Mnemosyne,* n.s. 49-50 (1921) 172-73.
9 Woestijne, P. van de: 'Gaius Iulius Hyginus, source de Virgile', en *Revue Belge* 7 (1928) 1329-36.

Nunc insanus amor duri me Martis in armis
tela inter media atque aduersos detinet hostes * *(E.* 10, 44-45).

Vencido, por fin, en Nauloco, entre Mesina y Milazzo, huyó al Asia Menor y fue muerto en Mileto, el año 36, por un oficial de Antonio.

Lépido, que había querido aprovecharse de esta guerra para resarcirse de las humillaciones que le había inflingido Octavio, abandonado por sus tropas, obligado a recurrir a la clemencia del vencedor se dio por satisfecho con poder vivir los últimos días de su vida, *homo priuatus,* en medio de sus enormes riquezas en su villa de Campania. Con esto el imperio romano quedó reducido y repartido entre dos generales: Octavio y Antonio. Uno, joven de edad, pero maduro de juicio; y el otro, avanzado de años, pero no en sensatez, que abandonó a los suyos y a la patria por seguir las seducciones de una mujer fatal: Cleopatra.

Antonio, después de su desastrosa expedición contra los partos y los armenos, comenzó su escandalosa orgía oriental. Repudió brutalmente a Octavia, hermana de Octavio, con la que se había casado, y anunció su matrimonio con Cleopatra. Disponía del Oriente y de sus tronos, adorado como un dios; y junto a él, una reina adorada como la nueva Isis. La ruptura entre los dos generales parecía inminente. Antonio cuenta todavía con bastantes partidarios para que se le pueda declarar enemigo público. Y la guerra estalla contra Cleopatra.

Mientras Antonio, dormido en su laureles, se entregaba por completo al amor de aquella mujer que enervaba su virilidad, Octavio frío y ambicioso, marchaba directamente hacía sus objetivos y no descuidaba ninguno de los preparativos que podían asegurarle la victoria. La proclamación de Cleopatra como reina de Chipre, de Cilicia, de la Celesiria, de Arabia y de Judea, en mala hora ratificada por Antonio, fue considerada como un reto al poder romano, y podemos afirmar que fue una de las principales causas de la perdición de aquél.

Las dos escuadras anclaron cerca del promontorio de Accio, en la Acarnania, en el golfo de Ambracia. Los estrategos modernos han estudiado el plan de la batalla y han llegado a la conclusión de que si, en vez de darse la batalla en el mar, se hubiera dado en tierra, seguramente la suerte habría sido muy diferente. El consejo de Cleopatra hizo que Antonio diera la batalla en el mar. Y, gracias a la habilidad de Octavio, que supo aprovecharse de la mayor ligereza de sus naves, y debido también a que Cleopatra ordenó la retirada de su escuadra, la suerte se inclinó del lado de Octavio. Cuando Marco Antonio se dio cuenta de que Cleopatra se había reti-

* «Ahora el loco amor del cruel Marte me tiene bajo las armas, entre los dardos y los enconados enemigos».

rado, olvidándose de sus deberes y menospreciando la gloria militar, embarcó en un esquife y corrió tras la hermosa Cleopatra. Absorto en lúgubres reflexiones, abatido y triste, sólo pensó en defender a su amada contra los que la perseguían y no se detuvo hasta el promontorio de Tinara, desde donde presenció la derrota completa de su armada. Era el día 2 de septiembre del año 31 a.C.

No hay en la historia de Roma un episodio más cargado de colores ni más romántico que el asedio de Alejandría y la muerte de Marco Antonio y de Cleopatra. Plutarco nos cuenta que, la última noche, se creyó escuchar músicas y clamores de un cortejo invisible de Sátiros y de Bacantes... Al día siguiente, Octavio hacía su entrada de la mano del filósofo Areo. El final de Antonio y las emociones del encuentro con Cleopatra son bien conocidas por la historia, y hace unos años nos ha reflejado el cine americano en una bien lograda película.

Italia, fatigada, había vacilado al principio ante las dotes de Octavio, pero al final, con la victoria de éste, se entregó por completo en manos del vencedor de Accio. En el curso de siete años se pudo asistir a un alejamiento de aquel joven prudente, apasionado, astuto y cruel, que no se imponía ni por su valor militar, como César o como Marco Antonio, ni tampoco por su fuerza física. De todos modos podía considerarse como un político hábil, moderado en el triunfo, sobrio y comedido, cuyos intereses estaban completamente de acuerdo con los del pueblo.

Se pudo creer que los dioses le acompañaban. Muy amante de la poesía y poeta él mismo, muy versado en la filosofía de los neopitagóricos, religioso por curiosidad natural y porque sentía, para conseguir el orden del Imperio, la necesidad de un retorno a las antiguas creencias y cultos de los antepasados, había saneado a Roma, había construido templos, comenzaba a dar ejemplo de las virtudes domésticas y ponía de moda la simplicidad de las costumbres.

Con la batalla de Accio se inicia una nueva etapa para los destinos del Imperio, y la restauración del mundo presagiada por la *Egloga* 4 se hace más tangible como problema práctico y concreto de un grupo de hombres que ponían sus esperanzas en torno a César Octaviano. Uno de los puntos de aquel programa giraba en torno a la reconstrucción de la economía agraria italiana, perturbada por la crisis política de la guerra y por la crisis social y económica de los latifundios que habían originado, como consecuencia, la aparición de una plebe miserable e indigente.

La lucha contra Sexto Pompeyo había ya demostrado la necesidad de que los víveres, esenciales e indispensables para el sustento de la población, se produjeran dentro del país. Mientras tanto, la agricultura se encontraba en el más completo desorden y abandono por las causas que hemos señalado: guerras civiles y grandes latifundistas. Varrón *(Rerum*

rusticarum 1, 2, 6) llega a afirmar que Italia era el país mejor cultivado del mundo.

Pero hemos de tener en cuenta que las alabanzas y los elogios de Fundanio, uno de los interlocutores de la obra varroniana, se refieren exclusivamente a los cultivos especiales e intensivos de algunas localidades. Así nos explicamos la contradicción con lo que escribe el mismo autor en el libro 2 de su obra —*Praefatio* 2— donde el reatino hace suyo el juicio que prevalecía entonces, y se lamenta de que los hombres se hayan acostumbrado demasiado al ocio y al lujo, mientras han descuidado la producción de sus tierras, y apenas si son capaces de distinguir las diferentes formas de los cultivos agrícolas.

A las puertas de Roma se extendían grandes propiedades de cultivo en la campiña romana, como aquellas de Ostia, según advierte el mismo Varrón [10], que con la cría de aves y de ganado producían elevadas sumas de dinero para sus propietarios. Junto a esto hay que notar que la tierra se trabajaba gracias a la mano de obra de los esclavos. Estamos frente a los grandes latifundios, porque las pequeñas propiedades ya no son productivas, como observa el mismo Varrón. Junto a esto también, violando las antiguas leyes restrictivas, grandes extensiones territoriales se dedicaban casi esclusivamente al pastoreo, con grave detrimento para la producción nacional.

Incluso la distribución a los veteranos de aquellos territorios de Cremona y sus alrededores, con lo que Octavio tal vez había pensado reanimar la agricultura, aumentando el número de los pequeños propietarios y saliendo al paso, al menos en parte, de los grandes latifundios, había aumentado en realidad la confusión ya reinante.

La atención de los hombres más preclaros de entonces se dirigía a la campiña, donde había muchos y graves problemas que resolver. Nunca como en aquellos años, que van desde la muerte de Sexto Pompeyo hasta la batalla de Accio —del 36 al 31 a.C.— se trató de los problemas agrícolas que ponían en peligro la subsistencia de Roma. Durante aquellos años, Cayo Julio Higino, que había venido de Alejandría a Roma como esclavo de Julio César y que había sido manumitido por Octaviano, escribió un importante tratado *De agricultura,* que se nos ha perdido, pero que pudo muy bien haber sido conocido por Virgilio [11]. Y también por entonces —finales del 37 o principios del 36— M. Terencio Varrón, partidario de

10 *Rerum rust.* 3, 2, 14.

11 Columela, *De re rustica* 1, 1, 13. A pesar de la referencia de Columela, actualmente se excluye la presencia de Higino, como fuente de Virgilio, por motivos cronológicos, como se desprende de las observaciones a que nos referimos anteriormente en la nota 9.

Pompeyo y luego congraciado con Octaviano, comenzaba la obra *Rerum rusticarum libri IV,* a la edad de 80 años [12].

Hemos dicho que Virgilio conoció y leyó seguramente la obra de Varrón, aunque no se inspiró mucho en ella. Los libros de Varrón tienen gran importancia, porque nos permiten comprender la visión de los propietarios de entonces. Varrón, como ya lo había hecho antes el viejo Catón, enseñaba de qué modo se podían obtener las mayores ganancias de la campiña y de las propiedades para uso exclusivo del dueño o del gran propietario, sin tener en cuenta los intereses y el bienestar de los pequeños cultivadores, sin preocupación alguna por la conveniencia del país y las finanzas del Estado.

Este estado de cosas no podía por menos de preocupar a hombres como Octaviano y Mecenas. Nada más natural que, en las frecuentes conversaciones, Mecenas pidiese a Virgilio noticias sobre sus posesiones de Andes y sus impresiones acerca de la campiña. El argumento del campo interesaba a los dos personajes. ¿Por qué no podía escribir Virgilio un poema en torno al tema de la agricultura, como ya lo habían hecho el alejandrino Nicandro y el antiguo Hesíodo?

No podríamos afirmar con certeza de quién partió la idea, pero podemos admitir que fuera Mecenas el que insistió muchas veces sobre el tema y animara a Virgilio. Así se explica que el nombre de Mecenas aparezca al principio de los cuatro libros de las *Geórgicas.* El mismo poeta parece aludir a una cierta presión o más exactamente invitación por parte de Mecenas:

> Interea Dryadum siluas saltusque sequamur
> intactos, tua, Maecenas, haud mollia iussa.
> Te sine nil altum mens inchoat: en age segnis
> rumpe moras * (3, 40-42).

Por supuesto que esto no va en modo alguno contra la originalidad del poema. Si así fuera, deberíamos negar la originalidad de los epinicios de Píndaro, que los vencedores de las competiciones nacionales inspiraban al lírico griego.

Según las noticias de las *Vitae Vergilianae,* terminadas las *Bucólicas,* el poeta marchó a establecerse en Nápoles y allí, bajo aquel cielo magnífico y ante uno de los paisajes más hermosos del mundo, trató de comenzar un nuevo poema. Hemos de pensar que la originalidad del mantuano buscaba temas no manidos. Deseaba algo más que simples relatos mitológicos,

12 Nos indica el mismo Varrón: «Annus enim octogesimus admonet me», *Rerum rust.* 1, 1, 1.

* «Entre tanto sigamos los bosques de las Dríadas y sus sotos intactos; sigamos, Mecenas, tus arduos mandatos. Sin ti mi mente no emprende nada alto: ven, pues, y rompe mi indolente tardanza».

como las fatigas de Hércules, por ejemplo. El mismo nos dirá al comienzo del libro 3 de las *Geórgicas:*

> Te quoque, magna Pales, et te memorande canemus
> pastor ab Amphryso, uos, siluae amnesque Lycaei.
> Cetera, quae uacuas tenuissent carmine mentes,
> omnia iam uulgata: quis aut Eurysthea durum
> aut inlaudati nescit Busiridis aras?
> Cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos
> Hyppodameque umeroque Pelops insignis eburno,
> acer equis? Temptanda uia est, qua me quoque possim
> tollere humo uictorque uirum uolitare per ora * (3, 1-9).

Conocida su inclinación hacia la filosofía, podemos pensar en la idea virgiliana de cantar, con la agudeza de su mente, los secretos y la naturaleza de las leyes cósmicas, como lo habían hecho, por ejemplo, Parménides y Empédocles y, últimamente, Lucrecio. El mismo alude, en las *Geórgicas,* a esta idea, aunque reconoce la falta de ingenio para ello:

> Me uero primum dulces ante omnia Musae,
> quarum sacra fero ingenti percussus amore,
> accipiant caelique uias et sidera monstrent,
> defectus solis uarios, lunaeque labores:
> unde tremor terris, qua ui maria alta tumescant
> obicibus ruptis rursusque in se ipsa residant ** (2, 475-80).

Hijo de agricultor, según parece, y apasionado de la vida campestre, Virgilio podía muy bien crear un poema del tipo de los *Trabajos y días.* No le sería difícil tratar un tema que le permitiese exaltar los campos y los astros del cielo, los frutales y las viñas, el trabajo y la felicidad del campo, y los blancos rebaños, y los raudos caballos, y el fiero toro, y la miel, celeste regalo de los dioses. Eran cosas que él conocía, que había contemplado con la más viva simpatía. Celebrar la tierra y las fatigas del hombre era lo mismo que cantar sus propios amores. Allá estaba el campo del que los soldados del ejército triunviral le habían despojado para siempre, pero en el que seguía viviendo con la imaginación. Era el mundo que él podía colorear intensa y profundamente, dada la nostalgia que hacia él sentía nuestro poeta.

* «También a ti cantaré, grande Pales, y a ti, pastor de Anfrisio, y a vosotros, bosques y ríos del Liceo. Ya fueron divulgados todos los temas, embeleso de las ociosas mentes. ¿Quién no cantó al niño Hylas, o la Latonia de Delos, o a Hipodame, o al noble Pélope por su hombro de marfil, acérrimo jinete? Intentaré otro camino, por el que pueda también yo alzarme de la tierra y volar, victorioso, entre los aplausos de los hombres».

** Pero téngame a mí las musas, dulces para mí sobre cualquier otra cosa, cuyos ritos celebro prendado de su gran amor. Que ellas me muestren los caminos del cielo y los astros; los varios eclipses del sol y los giros de la luna; de dónde viene el temblor de la tierra; con qué fuerza, rompiendo sus barreras, se entumecen los profundos mares y después se recogen en sí mismos».

Virgilio escribió las *Geórgicas* para sí, para Mecenas, para los pequeños propietarios, para cuantos aspiraban al mejoramiento y al progreso de la agricultura, para cuantos amaban la vida del campo y veían en ella una escuela indefectible de ciudadanos sobrios y de valerosos y aguerridos soldados para la patria.

De regreso de Alejandría, una vez conocido el trágico final de Antonio y de Cleopatra, probablemente a finales del 30 o principios del 29, Octaviano se detuvo en Atela para curarse de una afección de garganta. Allá en la gran paz y profundo silencio campanos, escuchó durante cuatro días seguidos la lectura de las *Geórgicas* de labios de Virgilio o de Mecenas. Debió de quedar estupefacto ante aquel ramillete de versos que el genio latino depositaba a sus pies. Además el poema respondía admirablemente a sus deseos y a su política: la más noble aspiración del príncipe se aunaba a los más calculados proyectos de la política romana.

Contenido tecnico de las Georgicas

El poema se abre con un gran preludio de entonación religiosa en que vemos aparecer las más hermosas divinidades de la luz y de las estaciones, las de la fecundidad terrestre, Neptuno, Minerva, Aristeo y otros dioses o personajes legendarios o míticos, ligados de alguna forma a la suerte de la tierra. Esta invocación podría hacernos pensar en una letanía, y constituye toda una serie de imágenes religiosas, y de premios o esbozos de himnos.

1. Los campos y los astros

Se entra en materia con una visión de fatiga: altas montañas, blancas todavía de nieve; terruños que se abren suaves al soplo del céfiro; y en medio, el toro que suda en su trabajo, mientras el arado penetra en la tierra. Y luego una serie de preceptos relativos al modo de arar, a los cultivos alternos, a la roturación y al riego de las tierras.

Luego el poema se ensancha. Labrar la tierra, nos dirá el poeta, es fatigoso porque la vida toda es también difícil. Y aquí viene el episodio de Júpiter, uno de los pasajes más notables del poema, una página admirable por la descripción del querer divino y, sobre todo, por la representación plástica y musical de algunos elementos naturales y conceptos abstractos (versos 125-45). El pasaje termina con una frase famosa:

labor omnia uincit
improbus, et duris urgens in rebus egestas * (1, 145-46).

* «Todo lo vence el duro trabajo y la necesidad que aprieta en duras empresas».

A continuación el poeta se detiene en la descripción de los aperos, sin los cuales no es posible el cultivo: azadones, yugos, rastrillos, arados. Luego se ocupa de las eras, y de los animales que le son perjudiciales: *mus, talpa, curculio, formica.* Termina esta primera parte con las advertencias acerca de la conservación y degeneración de las semillas (197-203).

En la segunda parte, a la vista de la relación de los trabajos y las estaciones, el poeta contempla el cielo. En las digresiones sobre el curso del sol y de las estaciones, Virgilio ha debido de tener en cuenta el Zodiaco de Eratóstenes... Los astros enseñan la clase de cultivo que ha de hacerse en cada tiempo. Se nos describen las borrascas equinociales... Y el poeta, de ordinario, no enumera sino que describe escenas y siempre la «impronta» de las cosas aparece en su más pura desnudez, sin una palabra de más.

La página más emocionante de este primer libro es el episodio final, que no tiene nada de didáctico. Y termina con una oración ardiente a los dioses, ante el peligro de guerras que siempre se ciernen sobre el mundo:

«¡Oh dioses patrios Indigetes, oh Rómulo, oh madre Vesta, que guardais el etrusco Tíber y los palacios romanos! No impidáis que este joven socorra al conturbado mundo. Bastante, hace ya mucho tiempo que expiamos con la sangre nuestra los perjurios de la Troya de Laomedonte. Tiempo ha ya que la mansión de los dioses te tiene envidia, oh César, y se queja de que busques honores entre los hombres. Por doquiera andan juntos la justicia y la injusticia. Todo son guerras por el mundo, y los crímenes no se pueden contar. El arado ya no es digno de alabanza. Los campos están yermos, privados de sus colonos. Las hoces corvas se transforman en rígidas espadas. Por un lado el Eufrates, por otro la Germania nos mueven la guerra. Rotos los pactos, se alzan en armas las ciudades vecinas, y por todo el mundo derrama sus furores el impío Marte. Y todo esto semejante a cuando las cuadrigas se lanzan desde la barrera y devoran el espacio, y el auriga, tirando en vano las riendas, es arrebatado por los caballos y el carro no oye los frenos» (*G.* 1, 498-515).

2. Los dones de Baco

El primer libro de las *Geórgicas* está pleno de gravedad religiosa. El segundo es, más bien, fresco y alegre, jaspeado de luces y como transido de un ligera embriaguez dionisíaca. Se abre con una invocación a Baco, el hermoso y alegre dios del vino y de la vegetación que florece. Todo el libro se ocupa del cultivo de los árboles: reproducciones diversas de las plantas: espontánea, por semillas, por esquejes, por plantas, etc. Enumera las diferentes especies de vides, y los lugares en que se cultivan. Sigue un estudio verdaderamente científico de las variedades de terrenos y las diferentes propiedades productivas de los mismos.

La parte principal está dedicada al cultivo de la vid y a la obtención del vino, junto con algunas breves alusiones al olivo y a otros árboles más corrientes y más prácticos. Un pasaje del libro está dedicado a las plantas silvestres o espontáneas. Y precisamente en esta parte Virgilio se nos revela más que en otra cualquiera amante de la naturaleza silvestre. Hace desfilar antes nuestros ojos una serie de grandes árboles, hermosos a la vista y muy útiles para la vida de los hombres.

3. Amor y muerte

El libro tercero es el menos alegre de las *Geórgicas.* Los animales aparecen como nuestros hermanos menores, y también ellos conocen los mismos dolores y las mismas alegrías que nosotros. También ellos sienten la llama del amor y sufren sus tormentos. También ellos están sujetos a las enfermedades, a la vejez y a la muerte.

El tema de la primera parte es la vida ardientemente activa de los animales, su fuerza y sus encantos; la alegría de la procreación, la pasión por la lucha, la dulzura de la preñez y de la cría. Virgilio hace desfilar para nuestro recreo a la novilla de raza y al potro altanero. Y esto en un tono más austero que en los dos primeros libros. El ritmo de la narración es más amplio y seguro y nos hace recordar el estilo heróico de la *Eneida.* La primera parte de este tercer libro se termina con la descripción, en tonos grandiosos, del amor y de su poderío sobre los hombres y las bestias. Es bien conocida la pintura de la novilla poseída por el toro que ha logrado derrotar y poner fuera de combate a su rival en el amor:

> «Pace en dilatados campos la hermosa becerra, mientras con poderoso empuje se embisten los toros violentamente en alternada lucha con frecuentes heridas: negra sangre corre por sus cuerpos, y se enlazan entrambos con espantosos mugidos, que hacen resonar los bosques y el amplio Olimpo. Los que una vez han peleado no soportan ya convivir juntos en el mismo establo. Uno de los dos, el que fue vencido, se aparta y se destierra en comarcas desconocidas, llorando su afrenta y los golpes del soberbio vencedor, y deplorando también sus amores perdidos no vengados, con los ojos vueltos al establo, abandona los prados donde pastaron sus padres. Y luego con tesón ejercita sus fuerzas y se echa al suelo, sin sueño, sobre los duros guijarros, y se apacienta de punzantes cardos y ásperos carrizos. Y hace pruebas de su propia fuerza y se ensaya a embestir con los cuernos y los aguza en el tronco de un árbol. Y rompe los vientos a cornadas y se ensaya para el combate, esparciendo por doquier con sus patas nubes de polvo. Y una vez que recobró la fuerza y el brío, sale a la campiña y se precipita contra su enemigo, que le había ya olvidado. Cual en medio del mar comenzó a blanquear a lo lejos una ola que, al llegar a tierra, choca con horrible fragor entre los peñascos y se derrumba con el ruido de una

montaña. Y hierve arremolinado las aguas profundas y arroja a lo alto la ennegrecida arena» (G. 3, 219-41).

A continuación se ocupa de los rebaños: ovejas y cabras. A las visiones de ardor y desenfrenada pasión suceden cuadros de serenidad y de dulzura. Pero luego aparece de nuevo el dolor, y con ello alcanzamos el trágico *pathos* de la descripción final. En la narración de los pastores errantes del Africa y de la Escitia, que se contrapone a la descripción de la alegría y de la sonrisa de los pastizales de Italia, vemos una vez más reunidos en una sola tristeza a hombres y bestias. Y en ello contemplamos la representación fina y delicada de la belleza salvaje, que tan vivamente sentía Virgilio.

Pese a todo ese esplendor de las descripciones, nada se puede comparar a la descripción de la peste de Nórica. Tal vez nuestro poeta ha tenido presente la descripción lucreciana de la peste de Atenas. Pero en vez de un gran fresco, el mantuano ha compuesto cuadros menores: la víctima que muere sobre el altar, donde va a ser sacrificada; los novillos que fallecen en los alegres pastizales o junto al pesebre rebosante de pienso; los cerdos que sienten la opresión de la tos fatal; el corcel, presa de un frío sudor, que muere escarbando la tierra con pie inquieto... Sólo al final, las diferentes escenas se funden en un cuadro único y vemos que aparecen en los aires los fantasmas horribles de la muerte.

4. El llanto de Orfeo

El aéreo libro 4, que todo lo envuelve con su atmósfera de encanto de ensueño, ejerce sobre el lector un poderoso atractivo. La mitad del libro está consagrada a las abejas. Contemplamos las colmenas con sus fuentes y sus estanques verdeantes de musgo y de algas; el riachuelo que discurre entre la hierba y la palmera umbrosa. Y luego las abejas que portan el agua, o la cera o la miel... Como un mago, Virgilio transforma todo con el ala de su fantasía. Las abejas dejan de ser esos animalitos tan insignificantes para convertirse en un verdadero ejército, con sus leyes y sus costumbres, participando de la mente divina que se extiende por el mundo.

La segunda parte del libro cuarto está dedicada a la reproducción. El mito de Aristeo constituye una de las pinturas más espléndidas que haya jamás imaginado la fantasía humana. Parece un cuento oriental de las *Mil y una noches.* No sabemos cómo Virgilio, que en la introducción del libro 3 había declarado que aborrecía la poesía manida hecha a base de fábulas mitológicas, dedica ahora 277 versos —casi la octava parte de todo el poema— a una fábula.

Quizás en el episodio de Aristeo se oculta un mito profundo, cuyo significado se escapa a nuestra imaginación, o quizás demuestra las

primeras infiltraciones en el mundo romano de aquellas artes mágicas de Oriente, con las que el hombre trataba de dominar las fuerzas que operaban en la naturaleza y que tanto se difundieron más tarde en el medioevo.

Sentido espiritual del poema

El poema de las *Geórgicas* se compone de 2.188 hexámetros. Si a este número quitamos 838, destinados a los argumentos y a los finales de cada uno de los libros, a las invocaciones y a las principales digresiones del poema, nos quedan 1350. Casi la mitad de estos versos está dedicada a pequeñas digresiones, a reflexiones filosóficas, a comparaciones, alusiones mitológicas y otros adornos poéticos, de modo que en poco más de 700 hexámetros Virgilio ha sabido reunir todos los conocimientos agrarios de su tiempo, y ha logrado ofrecer una verdadera enciclopedia agraria, con sus diferentes tratados: «Sobre los cultivos herbóreos y arbóreos», «Climatología», «Geografía agraria», «Pedología», «Economía rural», «Zootecnia», «Apicultura», «Medicina veterinaria», etc.

Pero la obra de Virgilio, como toda la que tiene un fin político que alcanzar o exponer, no es un puro tratado en que una determinada disciplina es expuesta sólo en sí misma y fuera del tiempo y del espacio. La materia se encuadra en un marco, cuyo tiempo y lugar de acción están perfectamente precisados:

> Haec super aruorum cultu pecorumque canebam
> et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum
> fulminat Euphraten bello, uictorque uolentis
> per populos dat iura, uiamque adfectat Olympo * (4, 559-62).

El poema de las *Geórgicas* aparece en el momento preciso en que comienza el Imperio Romano, cuando dominados los Partos y terminadas las guerras civiles, todas las naciones aceptan de buen agrado —*uolentes*— y se someten a las leyes de Roma —*iura*— a las órdenes de César Octaviano.

Dos grandes figuras campean en todo el poema: Julio César y César Octaviano. Del primero describe la trágica desaparición, en los idus de Marzo, y la serie de prodigios que acompañó a la muerte del dictador: el eclipse de sol, el temblor de los Alpes, el desbordamiento del Po, la erupción del Etna, etc., sin olvidar tampoco la anarquía que sucedió a la desaparición de César. Para el joven Octaviano el poeta invoca la protección

* «Todo esto canté sobre el cultivo de los campos, y de los animales y de los árboles, mientras el gran César fulmina con la guerra hasta el profundo Eufrates, y vencedor da leyes a los pueblos sometidos, y se abre el camino hacia el Olimpo».

de los dioses. Ya al principio del libro primero había llegado a esta evidente hipérbole:

> ipse tibi iam bracchia contrahit ardens
> Scorpius et caeli iusta plus parte reliquit * (1, 34-35)

Esta hipérbole podría parecer el colmo a que puede llegar la adulación de un poeta hacia un poderoso, pero hay que tener en cuenta que la divinización de los héroes pertenece a la esencia misma de la religión pagana. Tal vez a ningún hombre, todavía en vida, otorgó la humanidad un cúmulo tan grande de honores, de riquezas y de poderes como a Octaviano. Baste recordar que Augusto ya en vida fue oficialmente adorado como una divinidad en templos, construidos expresamente en su honor: Pérgamo, Nicomedia, Braga, Narbona, etc. Virgilio no aduló a su Augusto ni cuando lo colocó en el firmamento entre los brazos del Escorpión. Antes, por el contrario, en todo esto había una sólida base religiosa.

El lugar de la acción del poema es Italia. Se puede afirmar que en las *Geórgicas* encontramos la primera proclamación solemne de la unidad nacional, con sus mares y sus lagos y sus ríos y sus montes, en la geografía. Con sus riquezas y sus razas, fundidas en un solo *genus acre uirum:* los Marsos, los Sabinos, los Volscos, los Ligures y los personajes de Italia, más bien que de Roma, como los Decios, los Marios, los Camilos, los Escipiones y los Césares, en una perfecta unidad étnica.

La agricultura de que se trata en el poema es la agricultura italiana —*res antiquae laudis et artis.* Si alude al pastoreo de los desiertos quemados, donde el africano yerra llevando consigo todo su haber [13], y si habla de la vida de los Escitas, donde la tierra está siempre helada y donde el sol nunca disipa las pálidas sombras, y donde los rebaños se encierran y cobijan en grutas, y en ellas viven juntos los hombres que beben cebada fermentada y uvas agrestes, lo hará para alabar mejor el clima excepcional de Italia:

> Hic uer adsiduum atque alienis mensibus aestas:
> bis grauidae pecudes, bis pomis utilis arbos.
> At rabidae tigres absunt et saeua leonum
> semina, nec miseros fallunt aconita legentis,
> nec rapim immensos orbis per humum neque tanto
> squameus in spiram tractu se colligit anguis ** (2, 149-54).

* «Ya para ti el Escorpión ardiente recoge sus brazos, y te cede en el cielo una parte con holgura».

13 He aquí las palabras del propio Virgilio *(G.* 3, 343-45):

> Omnia secum
> armentarius Afer agit, tectumque laremque
> armaque Amyclaeumque canem Cressamque pharetram.

** «Aquí es continua la primavera, y el verano se da en ajenos meses; dos veces al año pare el rebaño, y al año dos veces el árbol da sus cosechas. Ausentes de aquí están

Aquí la tesis imperialista de Virgilio no sólo da al poema un carácter político y lo hace vibrar al unísono con su ambiente histórico, sino que se aúna íntimamente con el contenido geórgico del mismo. Pero lo que hace de las *Geórgicas* una obra coherente es el sentimiento religioso que penetra e impregna todo el poema: en las invocaciones, en las descripciones de los ritos sagrados, de los sacrificios, de las fiestas campestres. La antigua religión itálica, que siente y canta Virgilio, hace posible la iluminación de los ángulos más oscuros al mismo tiempo que todo es digno de poesía.

El paganismo no profundizó en el gran enigma del Universo como lo hizo la religión del Irán, con su lucha entre la luz y las tinieblas, entre el bien y el mal, en la que el hombre, cada uno de los hombres, son cooperadores del triunfo final de Ormuz. Ni penetró en el misterio del dolor humano, como el Budhismo, que frente al mal en eterno renacer indica, como última salvación del alma, la paz de lo inmutable y quiere despojar a los hombres de cuanto poseen de caduco, de transitorio, de contingente, para preparar a las almas para el gran salto hasta el Nirvana, en lo absoluto. Ni fue un culto a los muertos, como las religiones de China y de Egipto. Ni adoró, como Babilonia, deidades inaccesibles, deidades terribles que sólo sacrificios humanos podían aplacar.

Los dioses del paganismo son hombres, como se ve en la historia de las religiones y como los consideraron los Padres de la Iglesia. Pero hombres que por sus virtudes se convierten en héroes, que por sus virtudes han merecido la potencia y los atributos divinos que les concedieron los hombres. Estos hombres, Héroes-dioses, tienen la forma y las pasiones de los hombres, y sobre éstos demuestran un cuidado y protección especial.

Es curioso el carácter esencialmente agrario de la religión itálica. El politeísmo romano no es idéntico al politeísmo griego. El Apolo que canta Virgilio no es el dios fulgurante del Olimpo, sino el *pastor memorandus;* Minerva no es la diosa de la sabiduría, la diosa armada, producto del cerebro de Zeus, sino la diosa protectora del olivo. Saturno es el *uisitator.* Baco es el dios del vino. Ceres es la diosa de los cereales. Flora, de las flores. Pomona, de las frutas. Pan es el dios de los pastores. Silvano, de los bosques, etc. La presencia y, por así decirlo, la inminencia de la divinidad en todas las cosas del campo determina en el poema un perfecto engranaje entre la agricultura y la religión que vibran al unísono en la lira melodiosa del poeta latino.

los tiegres rabiosos y la raza cruel de los leones; y el acónito no engaña a los míseros en busca de yerbas; ni la escamosa serpiente arrastra por el suelo sus inmensas roscas, ni se contrae en espiral ingente».

Frente a la teoría de algunos que sostienen que las antiguas instituciones romanas fueron esencialmente militares, Virgilio parece admitir el perfecto acuerdo entre la agricultura romana y la política romana, en aquellos versos:

> Hanc olim ueteres uitam coluere Sabini,
> hanc Remus et frater; sic fortis Etruria creuit
> scilicet et rerum facta est pulcherrima Roma,
> septemque una sibi muro cincumdedit arces * (2, 532-35).

En última instancia, es la expresión de un antiguo proverbio romano que nos ha conservado Varrón: *Roma sedendo uicit.* Y en esta victoria romana hemos de reconocer una gran parte a sus buenas instituciones civiles y también a la misma distinción de clases, entre patricios y plebeyos. que no conoció los males que siempre aquejan a las diferencias de clases. Al menos en sus principios, la aristocracia romana, frente a las clases ricas greco-orientales, despreció el placer y ennobleció el trabajo, creando así una moral nueva, una nueva fórmula de vida, un nuevo tipo de virtud. Y de esa forma la *prisca uirtus romana* emerge como visión luminosa al través de las *Geórgicas.*

En la mitología romana ocupa un lugar importante el mito de la edad de oro. Virgilio alude a dicho mito en el libro primero, 124-59. En la esencia de este mito yace un hecho biológico fundamental: «una especie degenera cuando carece de enemigos y cuando han desaparecido las luchas y la competencia de intereses». Saturno había dispuesto todo para que la vida de los hombres sobre la tierra fuera fácil, sin causas de discordias y de guerras. La especie degeneraba, con tanta facilidad, porque Dios, en su soberbio amor hacia los hombres, había tratado de sustraerlo a las leyes fatales que rigen siempre los destinos de una especie.

Júpiter comprendió la ruina a que abocaba el género humano y decidió salvarlo. Los métodos artificiosos de Saturno fueron sustituidos por un nuevo plan y la humanidad se vio expuesta a lo que podríamos llamar, empleando un neologismo inglés, «struggle for life»: aparecieron montañas y mares escarpadas y tempetuosas que vencer; animales feroces y venenosos que combatir; una flora inútil y perjudicial, en vez de los alimentos fáciles y sabrosos de antaño. En definitiva, el hombre se vio obligado a trabajar. Y gracias al trabajo los romanos crecieron vigorosos y virtuosos, y se convirtieron en el pueblo elegido, ya que todos, ricos y pobres, convirtieron el trabajo del campo en su ocupación y distracción diaria.

* «Esta vida llevaban en otro tiempo los antiguos sabinos, y esta misma, Remo y su hermano. Así creció la fuerte Etruria, y así sin duda Roma se convirtió en la más hermosa de las ciudades, y única en el mundo encerró en sus murallas las siete colinas».

La tradición hebraica atribuye al trabajo otra finalidad y otro origen. Después del pecado, el trabajo se convirtió en una maldición y en una carga que pesa sobre la pobre humanidad, con su contenido de pena y de dolor, en un significado diametralmente opuesto al mito pagano, según el cual el trabajo se convierte en gracia divina, símbolo de salvación y de prosperidad. Virgilio ha sabido expresar, en la misma esencia de su religión, el imperativo categórico del trabajo agrario, y ha hecho derivar la razón de ser de la mente de Júpiter, y ha demostrado que el trabajo constituyó la base de la sociedad romana y fue una de las causas más eficientes de la grandeza majestuosa de Roma.

Diversidad y unidad de las Georgicas

La perfección de las *Bucólicas* consiste en haber logrado una unidad partiendo de piezas, cuya inspiración, motivos y ocasiones habían sido, al parecer, diversas. En las *Geórgicas,* por el contrario, descubrimos que los cuatro libros han sido escritos al mismo tiempo, como otros tantos capítulos de una misma obra. Virgilio ha intentado escribirlos diferentes, y como si hubieran sido compuestos por autores distintos. Los cuatro libros de las *Geórgicas* no difieren únicamente por su tipo de composición, y así podemos ver que:

a) el libro 3 está tratado en tonos claros y sombríos, es decir estaríamos ante una valiente composición de la escuela holandesa;

b) el 4 nos deja bañados en un halo de luz y claridad,

c) hay algo de etéreo, de impalpable, de celeste en las luces del principio del libro 1;

d) en el libro segundo no descubrimos sino movimiento, ardor, ausencia de pintoresquismo.

La diversidad que Virgilio ha establecido entre los libros de las *Geórgicas* no nos lleva, claro está, a la unidad de la obra. Esta unidad radica sobre todo, y esto es lo esencial, en el orden y en el movimiento con que se suceden los aspectos de esta diversidad de lo más complejo a lo más simple. Se ve también que el poeta ha instituido cierta correspondencia entre sus libros, que podemos agruparlos de dos en dos, de este modo:

a) los libros 1 y 3 tienen un amplio prólogo que no aparece en el 2 ni en el 4;

b) el episodio final del libro 2 tiene una amplitud de inspiración que podría, por sí mismo, terminar todo un poema geórgico;

c) Desde el punto de vista de la composición, los parentescos más estrechos los encontramos entre el 1 y el 2, de una parte, y entre el 3 y el 4, de otra.

d) tal vez el poeta ha pretendido contrastar, de un lado, el esfuerzo humano y la fuerza luxuriante de la naturaleza —libros 1 y 2—, y de otro lado, las fiebres de la vida animal, los furores del amor, la muerte, y las abejas castas e inmortales, de los libros 3 y 4.

Pero imaginemos una obra cortada en dos secciones, sin ninguna relación entre sí. Mecenas es nombrado en el verso 2 de los libros 1 y 4, y en el verso 41 de los libros 2 y 3.

Al final del libro 4, el episodio de Aristeo responde a las invocaciones patéticas con que se acaba el libro 1. Los libros 1 y 4 poseen en común sus partes técnicas, sus tonalidades iluminadas, transparentes, helénicas, si nos es permitido hablar así; mientras que en los libros 2 y 3 hay algo más de itálico, de menos aéreo.

El libro 1 es el libro del *Labor improbus —labor omnia uincit improbus,* versos 145-46— cuya teoría expone explícitamente en los versos 118-159. El libro está lleno de exhortaciones morales y religiosas, pero acomodadas a la sabiduría popular, de ordinario gruñona y pesimista.

En el libro 4 encontramos estos temas, pero transfigurados. En la ciudad de las abejas también existe, como en la campiña, el *innatus amor habendi (Cecropias innatus apes amor urget habendi / munere quamque suo,* 4, 177-78), y el trabajo sin tregua. El alegre episodio del laborioso anciano de Tarento (4, 125-46) aparece en el lugar exacto en que el poeta había ya expuesto la dura ley del trabajo (1, 125-46). Unos versos espiritualistas sobre las abejas (4, 219-27) se contraponen exactamente a otros versos materialistas sobre los cuervos (1, 415-23).

Ideal Georgico de Virgilio

Virgilio ha sido la conciencia humana que más profundamente ha comprendido y percibido las indisolubles relaciones que, de un lado, ligan al agricultor a su tierra, a las plantas que cultiva y a los animales que cría, y de otro, al consorcio civil. La imagen virgiliana del labriego que, encorvado sobre el arado, sostiene su familia y su patria, se nos representa como una escultura en bronce.

Hijo de agricultores y él mismo, con toda probabilidad, agricultor o al menos *homo rusticus,* ha podido y sabido comprender y revelarnos el alma de los campensinos, esta alma muda y silenciosa, que permanece cerrada y enigmática frente a los habitantes de la ciudad. Tal vez sólo en la obra de Virgilio esta alma se ha despojado de sus velos y se nos ha mostrado en su casta desnudez, al tiempo que nos ha descubierto sus profundidades en estado natural, inexploradas, con los tesoros de sus valores humanos. Descendiente, posiblemente, de las más puras razas itálicas, o tal vez preitálicas, que hicieron de la agricultura el blasón de gloria y la constante ocu-

pación de su vida. Virgilio nos traslada a los tiempos del antiguo Lacio preromuleo. y reevoca todos los elementos ético-religiosos que eran el fundamento de aquellas comunidades primitivas.

Las *Geórgicas* son el glorioso poema del politeísmo itálico, esencialmente agrario, y el canto de la moral que encontró en Roma su triunfal y dinámica expresión. Y cuando el paganismo se oscureció frente al Cristianismo, que poseía un más elevado contenido ideal y sentimental, y que precisamente por eso trascendía la simple mentalidad y afectividad de los campesinos, éstos permanecieron mucho tiempo fieles a sus ingenuas divinidades campestres, claros símbolos de sus aspiraciones primordiales. Como quiera que el trabajo del campo no era ya una bendición sino una maldición divina, debida al pecado de los hombres, se creyó necesario asociarlos a la tierra con lazos jurídicos. Y entonces Constantino instituía con un edicto imperial el servicio de la gleba.

Virgilio ha sabido condensar y reflejar todo el idilio de la vida familiar en campaña en estos versos que conservan siempre su eterna frescura:

> Interea dulces pendent circum oscula nati,
> casta pudicitiam seruat domus, ubera uaccae
> lactea demittunt, pinguesque in gramine laeto
> inter se aduersis luctantur cornibus haedi.
> Ipse dies agitat festos fususque per herbam,
> ignis ubi in medio et socii cratera coronant,
> te libans, Lenaee, uocat pecorisque magistris
> uelocis iaculi certamina ponit in ulmo,
> corporaque agresti nudant praedura palaestra * (2, 523-31).

El poema de Virgilio, evocador de las antiguas costumbres itálicas, se publica en el preciso momento en que la civilización mediterránea se liberaba de las grandes guerras romanas y la *pax romana* se instauraba en el mundo, mientras Augusto poblaba con sus legionarios aquellas colonias que habían de ser la base del futuro imperio romano y viveros feraces de los futuros legionarios de Roma. La resurrección de la antigua plebe rústica fue querida por Augusto, sobre todo, por razones militares, aunque tal vez Virgilio no pensaba en eso, sino en instaurar el fundamento de la verdadera *uirtus romana.*

Todo el ideal geórgico de Virgilio se podría condensar en aquellos versos del libro 2, que constituyen el mayor elogio de la vida del campo:

* «Y entre tanto sus dulces hijos están pendientes de sus caricias; su casta morada conserva el pudor; sus vacas le ofrecen sus ubres llenas de leche; y sobre la abundante yerba sus cebados cabritillos retozan, topándose, con sus cuernos. Y él celebra los días festivos, y tendido en la yerba, rodeado de sus amigos, con la copa bien llena, al rededor del fuego, ciñen de flores el colmado vaso, te invoca ¡oh Leneo!, con sus libaciones. Y suspende en un olmo el blanco para los pastores aficionados al tiro, y para la palestra agreste desnudan sus robustos cuerpos».

O fortunatos nimium, sua si bona norint
agricolas! quibus ipsa procul discordibus armis
fundit humo facilem uictum iustissima tellus.
Si non ingentem foribus domus alta superbis
mane salutantum totis uomit aedibus undam,
nec uarios inhiant pulchra testudine postis
inlusasque auro uestis Ephyreiaque aera,
alba neque Assyrio fucatur lana ueneno,
nec casia liquidi corrumpitur usus oliui * (2, 458-66).

La vida del campo es, pues, el asilo de la Justicia, la más hermosa de las virtudes, que confiere al alma del hombre la forma esencial de la humanidad.

El motivo virgiliano *laudato ingentia rura, exiguum colito* (2, 412-13) puede considerarse hoy como la más perfecta fórmula de la economía rural, la que puede satisfacer todas las exigencias pedagógicas, culturales, económicas, sociales, políticas de la agricultura moderna. El poeta de Mantua se oponía a los grandes latifundios que agotaban las posibilidades del campo itálico y suspiraba por un retorno a las instituciones romúleas sobre el *heredium* —las dos yugadas de la plebe y el *ager publicus* de los patricios.

Las ideas religiosas y morales

Lo que más nos sorprende en las *Geórgicas* es el sentimiento vivísimo del infinito y de la divinidad.

Todas las cosas del mundo han nacido de la madre tierra y del padre éter. Los dos elementos se unen para engendrar la variedad de los fenómenos, pero no se funden, ni brotan del mismo árbol: coexisten, distintos, en un eterno dualismo [14]. La idea o imagen del padre éter significa Júpiter o, mejor todavía, la más alta fuerza divina; más tarde, el éter y la tierra son la potencia activa de todo y la potencia pasiva de todo, la forma y la materia, en términos escolásticos [15].

* ¡«Oh, harto felices labradores, si conocieran su fortuna! Lejos de las armas en discordia, justísima la tierra les ofrece abundante el sustento. Si para ellos, el alto palacio de puertas soberbias, no vomita cada mañana una gran turba de obsequiosos clientes; ni se extasían boquiabiertos ante los dinteles incrustados de bellas conchas, ni ante los vestidos recamados de oro ni ante los bronces de Efiro; ni para ellos la blanca lana se disfraza con el veneno asirio, ni se corrompe con la canela el claro aceite; en cambio no les falta segura quietud y una vida que ignora el engaño, rica de variados bienes».

14 Cf. *G.* 2, 325-27. Es la misma doctrina que encontramos en Lucrecio, *De rer. nat.* 2, 991-98, y también en el fragmento 839 del *Crisipo* euripideo.

15 Cf. *G.* 4, 225; *A.* 6, 724-30. Acerca del principio activo y pasivo cf. *A.* 6, 719-26; 4, 385, 695 y 703.

La forma es el alma del mundo, cuya facultad más íntima y real es la mente, que produce las especies naturales: llena todo, vivifica y mueve el universo, como dirá nuestro poeta más tarde en la *Eneida* [16].

No son claras ni uniformes las ideas virgilianas sobre el Ser divino. En algunos casos, dios se representa como espíritu, como éter, como fuego, como substancia divina que se identifica con la forma. En otros, como ser personal, trascendente. Nos encontramos, pues, con fluctuaciones del hombre nuevo que vive todavía en el pasado y del pasado. Descubre a Dios en la inagotable energía vivificante esparcida por toda la naturaleza: en los instintos de los animales, en la reproducción de las semillas [17]. Pero siente que dios es también entendimiento y voluntad.

En el libro primero de las *Geórgicas* nos encontramos con la primera representación de un dios, entendimiento y voluntad. El ha sido el autor del progreso y de la necesidad del trabajo y de la lucha contra el ocio y la falta de inteligencia. A él se debe el descubrimiento de las artes. Por otra parte, Júpiter es el que descarga el rayo y aumenta la desolación. Es el dios próvido y bienhechor que ha concedido a los pobres mortales las dos zonas más hermosas de la tierra [18]. Es él quien les ha librado de la dureza de los primeros pasos, y el que les ha preparado, por medio de los pronósticos, contra las leyes mismas de la naturaleza [19].

En la moral, Virgilio oscila entre la concepción epicúrea y la estoica. ¿Qué es la vida, para Virgilio? El cuadro que nos ofrece en las *Geórgicas* no es de los más risueños. En las *Bucólicas,* ciertamente, encontramos una vida melancólica, pero es una melancolía dulce, que a veces se alterna con la alegría [20]. En las *Geórgicas,* sin embargo, el pensamiento del poeta está atento a los males de la vida: a la imperfección del mundo, a las enfermedades que afligen a los hombres y a las fieras, al amor que conduce hasta la locura, a la brevedad y caducidad de la vida humana [21].

En el cuadro doloroso de la epizoozia, Virgilio nos muestra la vida como a merced de una fuerza ciega o de una divinidad indiferente. Criaturas sin culpa, que han trabajado y han hecho el bien durante su vida, mueren horriblemente:

> Quid labor aut benefacta iuuant? Quid uomere terras
> inuertisse grauis? Atqui non Massica Bacchi
> munera, non illis epulae nocuere repostae:

16 He aquí el texto de la *Eneida* (6, 726-27):

> totamque infusa per artus
> mens agitat molem et magno se corpore miscet.

17 Cf. *G.* 4, 219-25; 2, 325-30.
18 Cf. *G.* 1, 237-38.
19 Cf. *G.* 1, 353-55; 2, 336-45.
20 Cf. *E.* 5, 20-23; 9, 5-51; 10, 29, 69.
21 Cf. *G.* 1, 237-38; 3, 242-50; 4, 251-52.

frondibus et uictu pascuntur simplicis herbae,
pocula sunt fontes liquidi atque exercita cursu
flumina, nec somnos abrumpit cura salubris * (3, 525-30).

Y, con todo, Virgilio no es un pesimista. Para él, la vida con todas sus imperfecciones y todos sus trabajos y angustias es buena y apetecible. Es un don de los dioses y renegar de ella, si no es una culpa, es por lo menos una locura.

Para Virgilio, como para Lucrecio, los verdaderos males que entristecen la vida son, sobre todo, los males del espíritu. No tanto las enfermedades o los acontecimientos de la fortuna, cuanto los temores de esos mismos males y el afán y preocupación excesiva para alejarlos de nosotros. Son el llanto y los remordimientos vengadores: el temor de la muerte, la pobreza y el hambre, que hacen que suframos viviendo en una especie de muerte; el padecimiento y las malas pasiones del ánimo que nos procuran una triste alegría, la guerra, el delito; la discordia [22].

Como remedio a estos males, nacidos de la ignorancia de las cosas, Virgilio propone la contemplación. Pero la inteligencia no lo es todo. La voluntad, unida a la piedad y a la moderación, es también un gran remedio. ¡Feliz el que ha podido conocer las razones del ser y se ha liberado de todo temor de ultratumba! ¡Pero dichoso también el que puede vivir, en dulce comunión con las divinidades agrestes, la vida de los campos!

At secura quies et nescia fallere uita,
diues opum uariarum, at latis otia fundis,
speluncae uiuique lacus, at frigida tempe
mugitusque boum mollesque sub arbore somni
non absunt; illic saltus ac lustra ferarum
et patiens operum exiguoque adsueta iuuentus,
sacra deum sanctique patres; extrema per illos
Iustitia excedens terris uestigia fecit ** (2, 467-74).

Fortunatus et ille deos qui nouit agrestis
Panaque Siluanumque senem Nymphasque sorores.
Illum non populi fasces, non purpura regum
flexit et infidos agitans discordia fratres,

* ¿«De qué les valen el trabajo y sus servicios? ¿Qué el haber roto con la reja el duro suelo? No les dañaron los másicos dones de Baco ni los manjares copiosamente servidos. Viven de hojas y de humildes hierbas. Su bebida son las límpidas fuentes y las aguas de los riachuelos corredores, y los cuidados no rompen su saludable sueño».

22 Cf. *A.* 6, 274-81.

** «Pero gozan de segura tranquilidad, y de una vida que desconoce el engaño, rica de variados bienes; y disfrutan de ocios en sus campos libres, grutas frondosas, lagos de agua viva, y valles frescos, y los mugidos de sus vacadas, y sueños apacibles bajo los árboles. Allí abundan las dehesas y guaridas de alimañas, y una juventud sufrida y sobria; días de fiesta y una ancianidad venerada. Y entre ellos estamó las últimas pisadas la Justicia, al abandonar la tierra».

aut coniurato descendens Dacus ab Histro,
non res Romanae perituraque regna; neque ille
aut doluit miserans inopem aut inuidit habenti * (2, 493-99).

Es interesante el concepto del trabajo. En Lucrecio —*De rerum natura* 5, 1450— el trabajo es un factor del progreso, pero está determinado absolutamente por la necesidad del hombre, que reduce la naturaleza adversa a sus exigencias, o más exactamente, que se adapta a las exigencias de la misma. En Virgilio, por el contrario, el trabajo se concibe como un deber trascendente, impuesto al hombre por dios, como condición de vida, sin la cual en el mismo instante el hombre dejaría de ser hombre [23]. Así lo vemos en estos versos:

Pater ipse colendi
haud facilem esse uiam uoluit, primusque per artem
mouit agros, curis acuens mortalia corda
nec torpere graui passus sua regna ueterno.
Ante Iouem nulli subigebant arua coloni:
ne signare quidem aut partiri limite campum
fas erat; in medium quaerebant, ipsaque tellus
omnia liberius nullo poscente ferebat ** (1, 121-28).

Si Galo, en una de las *Eglogas,* pudo afirmar convencido:

Omnia uincit amor; et nos cedamus amori (10, 69),

Virgilio resumirá, en un verso que se ha hecho proverbial, lo esencial de la vida rústica, tal como el poeta la concibe en las *Geórgicas:*

labor omnia uicit
improbus, et duris urgens in rebus egestas *** (1, 145-46).

Efectivamente, ha habido un cambio de ideal; aunque bien pudiéramos ver en la frase de Galo una confesión de impotencia ante el amor, que no

* «¡Feliz aquel a quien se le concedió conocer las causas de las cosas, y sometió bajo sus pies todos los temores y al hado inexorable y el estrépito del Aqueronte avaro. ¡Afortunado no menos el que colocó las deidades agrestes Pan y el viejo Silvano y las ninfas hermanas! A este no le doblegaron ni las haces del pueblo, ni la púrpura de los reyes, ni la discordia que agita a los infieles hermanos, ni el Dacio que baja del conjurado Istro, ni las cosas romanas ni los perecederos reinos. Este tal ni se compadece del necesitado, ni envidia al poderoso».

23 Cf. Ussani, V.: 'Il pensiero di Virgilio', en *Atene e Roma,* n.s. 4 (1923) 156-58. Bellessort, A.: *Virgile: Son oeuvre et son temps* (Paris 1949) p. 93. (Hay traducción española: [Madrid 1965]).

** «No quiso el mismo padre que fuera fácil la labranza, y él fue el primero que con arte removió los campos y aguzó con la necesidad los mortales pechos, sin consentir que se aletargaran sus reinos en prolongada holganza. Antes de Júpiter, ningún colono araba los campos ni era lícito señalar en él lindes ni cotos. Era común el disfrute y la generosa, sin pedírselo nadie, ofrecía sus frutos con liberalidad».

*** «Todo lo venció el pertinaz trabajo y la necesidad que aprieta el duros trances».

sólo es amor, sino que es también trabajo, y es preocupación, y es desasosiego. Y en este caso, habían cambiado las palabras, pero el sentido seguía siendo el mismo. De todos modos, hay un cambio de decoración: a la paz de la Arcadia ha sucedido la ruda tarea y el ímprobo trabajo que, también ellos a su modo, producirán la tranquilidad y la paz.

Intenciones y alusiones políticas

Por supuesto que hemos de admitir que el fin que se propone un escritor es, ante todo, su misma obra, aunque no se excluyen otras intenciones. Por eso no hemos de ver en las *Geórgicas* un asunto o negocio de Estado. El poema está dedicado a Mecenas, personaje influyente, amigo personal, hombre de letras. Del mismo modo muchas de las *Bucólicas,* por razones análogas, extrañas completamente a la política, habían sido dedicadas a Polión, o a Galo, o a Varo.

Tampoco hemos de ver en las palabras de Virgilio —*haud mollia iussa,* del 3, 41— una orden de Mecenas, o una imposición ineludible. No sabemos que Mecenas haya pretendido guiar las inspiraciones de ninguno de los poetas que formaron parte de su círculo literario. Además se nos antoja extraño que, si las *Geórgicas* habían sido impuestas o sugeridas por Mecenas, nuestro poeta haya esperado para decírnoslo por fin en el libro 3.

Por el contrario, tampoco hemos de negar a las *Geórgicas* toda otra intención que no sea la puramente literaria. Escritas entre las *Bucólicas* —donde se ve al poeta sentir vivamente los acontecimientos de la vida nacional— y la *Eneida*, ¿cómo puede Virgilio olvidarse de su patria? No hacía falta sino abrir los ojos para ver el desorden de la agricultura itálica, desmoralizada, desorganizada por las guerras civiles, por las expropiaciones de los campos, como dirá el mismo Virgilio: *squalent abductis arua colonis* (1, 507). No hacían falta intereses políticos profundos para convencerse de que, en los años 40-28, no cabía restauración posible para el país, si no se conseguía devolver a Italia los ideales antiguos de la vida del campo.

Es difícil imaginar cómo Virgilio pudo pensar en remediar el mal con un poema como las *Geórgicas* que, si bien se distinguía por su valor literario, tenía algunas pretensiones didácticas. En todo caso, las indicaciones técnicas son evidentemente muy incompletas, demasiado dispersas para poder ser útiles a un agricultor. Y además, el poema no va dirigido a los que cultivan la tierra, como nos dice él mismo con toda claridad [24].

Y sin embargo, la importancia social de las *Geórgicas* ha podido ser inmensa. No deja de ser curioso que, después de tantos siglos, se pueda

24 Recuérdese el famoso verso del libro segundo de las *Geórgicas,* 458: «Sua si bona norint».

todavía hoy pensar en que este poema ha sido una de las piedras angulares de la cultura agraria de Europa. Y es que el oficio del campo no se reduce tan sólo a cuestiones de técnica y de dinero. Debe ser considerado dentro del marco y de las exigencias sociales, fuera de las cuales desaparece: *non ullus aratro / dignus honos* (1, 506-7). Hay que exponer claramente sus valores específicos, y luego incorporarlos a una concepción universal del mundo y de la vida humana.

En nuestros días está ocurriendo exactamente igual: mientras los valores urbanos gozan del máximo prestigio, los campos se despueblan. Haría falta que fueran recuperados —por un poeta o por un sabio extraordinario— los valores de responsabilidad, de continuidad, de participación cósmica, de actividad demiúrgica, que son esenciales a la vida rural. Y esto es precisamente lo que hizo Virgilio.

Los lectores de las *Geórgicas* pertenecen a esta clase de propietarios que nos son conocidos al través de las *Rerum rusticarum,* de Varrón, y al través de la correspondencia epistolar de Cicerón. Letrados, medio-ciudadanos, viven con frecuencia en la campiña, en sus propiedades rurales. Si se consigue llevarles el prestigio de la vida campesina, se habrá logrado salvarlos, y con ellos a ese grupo de hombres que viven en torno suyo. Si el dueño se desinteresa de sus campos, si no acude con frecuencia a sus posesiones, ellos irán muy pronto a buscarlo a la ciudad para formar un populacho, desfasado de sus auténticos intereses.

No existe en toda la literatura antigua un ejemplo más significativo de lo que puede ser el compromiso político de un artista: inventar, para los hombres desgraciados y tentados de vértigo, nuevas maneras de felicidad y de bienestar: *ignarosque uiae mecum miseratus agrestis* (1, 41). En este sentido, no cabe hablar de oposición entre la finalidad social y la finalidad estética del poema.

Así como la *Egloga* 5, es, en apariencia, un poema puramente pastoril en que se expresan con el máximo fervor los entusiasmos y las esperanzas políticas del poeta, así en el libro 4 de las *Geórgicas* no encontramos una sola palabra que no se pueda referir a la actualidad de las posiciones políticas descritas por el poeta con tanta claridad.

En el episodio del viejo de Tarento —versos 125-44 del libro 4— podemos descubrir una palinodia con la primera *Egloga.* Así, por ejemplo: *G.* 4, 132 = *B.* 1, 69; *G.* 4, 144-46 = *B.* 1, 73. Virgilio había deplorado el destierro de los itálicos desposeídos por los bárbaros *(B.* 1, 71), y la tierra abandonada. Y sin embargo, ve en estos mismos bárbaros, implantados en Italia por el capricho de las guerras —*relicti,* como dice en *G.* 4, 127— los campesinos del día. Hay una impresión de retorno al orden, a la pacificación y al perdón.

La observación de las abejas ha sugerido, con frecuencia, alusiones políticas. La intención del poeta no es dudosa: las luchas de la colmena evocan en el poeta las luchas de las guerras civiles [25]; el combate de los reyes —hoy todos sabemos que son reinas las abjeas— es una alegoría posible de Accio, donde Augusto se opuso a un rival presa de la pereza y molicie orientales. Los trabajos pacíficos de las abejas evocan las fecundas labores de los romanos en el nuevo orden de vida, con la esperanza de la eternidad del Estado y la fidelidad a la persona del príncipe.

Podríamos ver una alusión clara a la vida política en el episodio de Aristeo. De todos modos, no hemos de creer que todo en Virgilio pueda interpretarse desde el punto de vista de la alegoría. Es un modo muy atractivo y sugerente de ver a Virgilio, pero está lleno de dificultades y no exento de subjetivismo.

25 Véanse sobre todo los versos 69-70 y 103-105.

La *Eneida*

Génesis y proyecto del poema.—Entre la historia y la leyenda.—Composición.—La *Eneida,* ¿obra incompleta?—La concepción patriótica de Virgilio.—La *Eneida,* epopeya nacional.—La personalidad de Eneas.—Concepción religiosa de la *Eneida.*—Significado y simbolismo de la *Eneida.*

Genesis y proyecto del poema

Parece que desde hacía tiempo Virgilio andaba pensando en el proyecto de un poema nacional. Un primer intento, antes de escribir la *Egloga* 6. En las *Geórgicas* no faltan aquí y allá, páginas de epopeya, como al final del libro 1, donde canta los prodigios de la muerte de César e invoca al pacificador. En el proemio al libro 3 encontramos el anuncio de un poema histórico en loor del vencedor Quirino, que había triunfado en la batalla de Accio. Debía de ser un poema sobre las batallas de Octavio. La obra la tenemos representada en una manera alegórica: un templo de mármol, y en el centro la efigie de César, y a su rededor las estatuas de los antepasados troyanos; en las puertas, las victorias del príncipe, las de Oriente y las obtenidas sobre otros enemigos del imperio [1].

Afortunadamente, el diseño fue modificado. Habiendo comprendido que un poema verdadero no puede ser solamente la representación de un hecho particular, sino que, como toda poesía, tiene que ser la representación de lo universal; y consciente de que para crear una obra imperecedera, el poema debía conformarse no al modo de Ennio, que había escrito en verso la historia, sino según el modelo de Homero, que había fundido, en un escenario fantástico y mitológico, los elementos reales de la historia y les había comunicado un carácter heroico ideal y eterno [2], Virgilio sustituyó aquel argumento particular por las legendarias gestas de Eneas.

1 Ver *G.* 3, 1-39.

2 Cf. Marchesi, C.: 'Virgilio', en *Pegaso* (1930) p. 134; Turolla, A.: *Virgilio* (Roma 1927) p. 71.

Colocó en el centro del templo no ya al Emperador, sino a Eneas, el predecesor y el progenitor heroico y legendario de César y de Roma. De esta manera, su genio artístico salvaba la poesía, y la poesía salvaría la historia, que será como el accesorio del núcleo mítico.

Con la *Eneida*, nuestro poeta pensaba ofrecer a Italia una obra no inferior a la que Homero había dado a Grecia. Las partes más excelentes del romanismo y las partes más puras del helenismo, las creencias populares y las doctrinas filosóficas, la religión y la guerra, el arte y la moral, el espíritu tradicional y el sentimiento imperial, todo debía asociarse y fundirse en la forma y en la materia del poema. Aun reconociendo las dificultades del poema, podía esperarse el éxito más completo de quien, en las *Geórgicas,* había conseguido la victoria más grande sobre la materia.

La leyenda de Eneas, formada entre los griegos y que había penetrado en Roma hacia mediados del siglo IV, no era nueva en el campo de la poesía latina.

Nevio la había tratado en forma introductiva en su poema *Bellum Poenicum,* narrando las peripecias del viaje de Eneas y de su encuentro, en Africa, con la reina Dido y su hermana Anna, prólogo fatal de la futura enemistad. Ennio, ya más tarde, la había cantado en el hexámetro de Homero.

Ratificada por el Senado romano, que muchas veces se había servido de ella en documentos oficiales diplomáticos, la leyenda de Eneas se había ido poco a poco ampliando y modificando. En el último siglo de la República, algunas nobles familias romanas hacían derivar su estirpe de los prófugos de Troya. La *gens Iulia* descubría sus orígenes en Ascanio, es decir, en Julo, hijo de Eneas y nieto de Venus. César gustaba muchísimo, naturalmente, de presentarse como descendiente de Venus [3]. La leyenda de Eneas se prestaba muy bien a glorificar no sólo al pueblo romano, sino también a la misma familia imperial. Y el poeta, que tomaba como tema esta leyenda, podía aspirar a que su obra se llamara el poema nacional de los romanos y, al mismo tiempo, podía considerarse como canto triunfal de la fortuna de Octavio.

Escogida como tema de su poema la leyenda originaria de Roma, Virgilio la amplió para significar la idea capital del romanismo tradicional: la religión como fundamento de la grandeza del pueblo romano; Roma, que hace del Oriente y del Occidente un mundo solo, y que convierte a Italia en el instrumento providencial de su poder; Roma, que domina la tierra, como centro militar y político y como ciudad predilecta de los dioses [4].

3 Cf. Suetonio: *Caesar* 6.
4 Cf. Dodrero: 'Virgilio e l'Impero', en *Illustrazione Italiana,* natale (1930) pp. 6-8.

La obra, modelada de acuerdo con los poemas homéricos, sobre todo la *Odisea*, estará dividida en dos partes semejantes y distintas, al mismo tiempo: en seis libros cada una. En los seis primeros, narrará las aventuras y las peripecias o peregrinaciones de Eneas, por mar y por tierra, desde que funda Troya hasta que llega a las costas de Italia. En los últimos cantará las guerras con los pueblos del Lacio, hasta la muerte de Turno.

En torno a la figura central del protagonista, veremos una multitud de personajes menores: guerreros, doncellas, jóvenes, mujeres, padres y madres, todos ellos necesarios para sostener la acción del poema. Pero en todos los libros, Eneas más que un personaje a la manera de Aquiles o de Ayax, será un héroe sagrado, el fundador divino que tiene como misión específica salvar los penates de Troya Eneas será, en consecuencia, un hombre de carácter resignado, un instrumento cuasi pasivo de la voluntad de los dioses.

Entre la historia y la leyenda

Ya antes de la época helenística, se había establecido perfectamente la estructura de las epopeyas históricas. Comprendían dos partes bien distintas: una narración legendaria y la narración de un hecho contemporáneo. El arte y la habilidad del poeta consistían en hacer aparecer entre las dos una relación de analogía o de causalidad. Pero, por lo que nos dice Horacio en su *Arte poética,* debían abundar los monstruos [5]. En términos generales, una epopeya, que debe ser al mismo tiempo una narración legendaria, un resumen de la historia y la narración de un episodio contemporáneo, parece que encierra, por sus mismas exigencias, la imposibilidad de un verdadero artista.

El milagro de la *Eneida* consiste en que su autor ha logrado una solución a este problema, al parecer insoluble, sin descuidar para nada lo esencial, que no es otra cosa sino la exaltación de la obra de Augusto, la narración legendaria y, finalmente, la evocación de los caracteres más notables de la historia romana. Pero, en vez de tratarse de partes yuxtapuestas, Virgilio ha cantado, a todo lo largo de su poema, estos tres temas simultáneamente.

Materialmente, Virgilio parece no haber conservado del plan de la epopeya, esbozada en el libro tercero de las *Geórgicas,* sino la primera parte, la narración legendaria. Cien años más tarde, Lucano buscará otra solución, diametralmente opuesta, al difícil problema de la epopeya

5 Por supuesto que no nos referimos a lo que describe, al comienzo de su *Epistola ad Pisones* como el monstruoso pez en que termina el cuadro de la hermosa mujer que ideó el pintor. Son más bien las acciones maravillosas que despiertan la atención del lector.

nacional. Se trata de una solución menos integral, ya que ha sacrificado enteramente la narración legendaria. Pero el poeta ha salido airoso y ha logrado presentar e interiorizar toda la historia del pueblo romano en la narración y descripción de un breve episodio que es el tema de su epopeya.

La idea genial de Virgilio y lo que confiere a la *Eneida* su carácter único es haber hecho entrar toda la historia, todo el pasado y todo el futuro de Roma en el interior de lo que no era, de por sí solo, sino el primer episodio de la historia legendaria de Roma. Ha hecho falta una extrema habilidad técnica para que la realización de una materia tan compleja se hiciera sin distorsiones ni rechinamientos. Pero el poema no es una creación material y tangible. Por eso ha sido preciso que el poeta haya visto en cada instante toda la historia romana y especialmente la obra de Augusto, al través de la persona y las aventuras de su héroe, Eneas.

Una lectura, por rápida que sea, de la *Eneida* nos permite descubrir claramente las intenciones de Virgilio, y apreciar muchos detalles que ha introducido en su obra y que nos muestran, al instante, toda la historia romana ligada con la historia de Eneas. A cada paso encontramos revelaciones, votos, profecías que nos revelan el porvenir: Júpiter anuncia las grandezas de Augusto, como en 1, 257-96; Dido anuncia las guerras púnicas, como vemos en 4, 622-29; Eneas promete elevar el templo que Augusto dedicará a Apolo en el Palatino, 6, 69-70.

El poeta introduce en su narración descripciones de costumbres romanas, que hacen la vida romana, sus cultos y su historia presentes a la narración legendaria, como por ejemplo, las puertas del templo de Jano en 7, 601-605; el culto de Hércules, en 8, 184-305; el carrusel del *ludus Troiae,* en 5, 545-602. Algunos compañeros o adversarios itálicos de Eneas llevan nombres que luego hemos de encontrar plasmados en la historia romana.

A veces los hechos hablan por sí mismos. El paseo de Evandro y de Eneas por los lugares de la futura Roma, en 8, 314-365, es bien elocuente. Cuando vemos que los troyanos arriban a Accio, en el curso de su navegación (3, 274-90), el nombre solo basta y el poeta no alude siquiera al acontecimiento que más tarde han de presenciar aquellos lugares.

Sin embargo, estas alusiones, más o menos directas, constituyen por sí solas un procedimiento un tanto vulgar: al emplearlo Virgilio está seguro de llegar a los más superficiales de sus lectores, y sin duda espera que los más dóciles se apoyarán en ellas para una mejor inteligencia del poema entero; pero no las podría multiplicar sin hacer una obra ilegible. Era preciso encontrar otra cosa para que la *Eneida* pudiera ser, como él quería, una representación de la historia romana y de la obra de Augusto. Efecti-

vamente, nuestro poeta ha asegurado a su poema nacional, de una manera más espiritual, la presencia necesaria de Roma.

En primer lugar, ha hecho de los acontecimientos del poema una representación o un símbolo continuo del destino romano. La técnica a que va a recurrir nuestro poeta no carece de precedentes, si no en la epopeya, sí ciertamente en la tradición exegética relativa a la epopeya. Pero Virgilio es muy superior a esta tradición, porque ha logrado una postura más bien simbólica que alegórica.

Es muy clara la diferencia: mientras la alegoría destaca, sobre todo, las semejanzas puramente externas, y no establece un parentesco profundo, un pensamiento contemplativo puede seguir las sugerencias del símbolo y, gracias a ellas, descubre una unidad. La alegoría complica, mientras que el símbolo profundiza. La tempestad, del libro primero, es sin duda un símbolo de todas las vicisitudes que había conocido el Estado romano en el transcurso de su historia. Por el contrario, ver en la Jano *cuadrifrons* una alegoría de los cuatro puntos cardinales se nos antoja un puro ejercicio estéril, por lo que se refiere a Jano y en lo relativo a los puntos cardinales [6].

El pensamiento simbólico, en la medida en que sorprende los acontecimientos en su profundidad como manifestaciones de una esencia permanente, tiende a la metafísica, a la formación de un mundo intemporal, al mito. Se desinteresa de la historia, en cuanto que ésta no es repetición, sino manifestación, sucesión, diversidad y progreso. El mito trasciende la historia. La explica desde dentro. Pero los acontecimientos que constituyen la narración mítica no son causa de los sucesos que intervienen en la historia. El mito de Prometeo es una representación admirable de los riesgos de la generosidad. Pero las desgracias que, a todo lo largo de la historia, ilustran la verdad de este mito, no dependen en realidad de las desgracias de Prometeo.

La *Eneida* no es un mito al modo del mito de Prometeo; es otra cosa. Si bien es cierto que Virgilio ha dispuesto la narración de las aventuras de Eneas para que aparezca como una representación mítica del destino romano, estas aventuras han seguido siendo históricas y, en cuanto tales, están ligadas a este destino por una relación de otra especie, que es la causalidad histórica.

Así, por ejemplo, la determinación que toma Eneas de abandonar a Dido es, en primer lugar, una peripecia importante de la narración legenda-

6 Sobre este punto es muy interesante la obra de Pöschl, V.: *Dichtkunst Virgils: Bild und Symbol in der Aeneis* (Innsbrück 1950). Ha sido traducida al inglés: *The art of Vergil. Image and Symbol in the Aeneid* (Ann Arbor 1962). Se nos ofrece la *Eneida* como símbolo del destino romano. Nos expone la importancia de las imágenes para guiar al lector en la inteligencia de las intenciones de Virgilio.

ria. En segundo lugar, evoca a título de figura mítica, todo un aspecto de la historia romana: austeridad, obediencia a los dioses, vocación a la frugalidad y al heroismo, reprobación de los que, como Antonio sin duda, no han sabido renunciar a las seducciones de las grandezas del Oriente y a los atractivos de una mujer. Y, en tercer lugar, toda la historia romana —y nuestro poeta lo ha señalado de la manera más clara, como vemos en 4, 229-37— depende de esta determinación, sin la cual Roma no habría existido. Así pues, cada acontecimiento de la narración legendaria es, al mismo tiempo, símbolo y determinante o causa de una historia que tiene una doble relación con el suceso.

La *Eneida*, que es la narración de las aventuras de Eneas, la visión sintética de la historia romana y la exaltación de la obra de Augusto, pero que es, al mismo tiempo, narración legendaria, mito e historia, es una obra extremadamente compleja, pero no es una obra complicada. La complicación de una obra no está sino en el análisis exigido para una unidad; y en nuestro caso, la unidad es prodigiosamente una y, en cierto sentido, simple, concebida para ser captada de un solo golpe [7].

La Eneida, ¿opus imperfectum?

¿Hemos de considerar la *Eneida* como obra imperfecta a la que Virgilio, impedido por la muerte, no pudo dar los últimos retoques? Así lo afirmaban los antiguos, y se fundaban en la misma voluntad expresada por el poeta, en su testamento, de que se destruyera el poema. Además, no faltan unos cuantos versos que están incompletos. Y aparte de esto puramente externo, los críticos han visto en el poema incoherencias e imperfecciones, amén de ciertas repeticiones, incluso de versos enteros repetidos.

Es muy posible que muchas de estas pretendidas imperfecciones nunca se habrían descubierto de no haberse partido de la idea que la *Eneida* había quedado sin terminar. La mayor parte desaparecen si se considera que la obra está terminada. ¿Estas imperfecciones no pasan de ser puramente subjetivas? Algunos críticos afirman que la *Eneida* estaba siendo retocada cuando la muerte se llevó a su autor. Quizás la observación de pequeños detalles les ha impedido ver otras realidades, no menos objetivas. Veamos algunas de estas pretendidas contradicciones o imperfecciones del poema virgiliano:

1. En el libro 3, 479, Heleno anuncia a Eneas que la Sibila le enseñará *et quo quemque modo fugias ferasque laborem,* como así lo hace efectivamente en el libro 6, 83-97. Pero más tarde —libro 6,892—, Anqui-

7 Perret, J.: *Virgile: L'homme et l'oeuvre* (Paris 1952) pp. 99-100. Siempre habrá que tener en cuenta la obra de Pöschl, que acabamos de citar. Es igualmente muy importante la obra de Büchner, que ya hemos citado y que señalamos en la bibliografía.

ses se encarga también de llevar a cabo estas instrucciones. Pero no vemos contradicción alguna, ya que en el libro 3 Heleno no podía evocar estas revelaciones de Anquises, sin anunciar, al mismo tiempo, la muerte del anciano. Y en el libro 6 es muy natural que Anquises dé a su hijo algunas indicaciones precisas, ya que la bajada a los infiernos se justifica en parte por la intención de Eneas de ir donde se encuentra su padre para ver el destino.

2. Se han querido ver contradicciones en las circunstancias de la caída de Palinuro en 5, 836-71 y 6, 337-83. Pero, en este caso concreto, Saint-Denis ha logrado establecer la coherencia más perfecta entre los dos pasajes [8].

3. No falta quien ha descubierto otra contradicción en el papel atribuido a Helena en 2, 567-71 y 6, 494-530. Pero basta subrayar que en ninguno de estos dos pasajes el poeta habla en su nombre. Ni Deífobo ni Eneas, cuando hacen su narración, pueden estar enteramente informados de todo cuanto hizo Helena en la noche fatal. Hay que notar que esta pretendida contradicción ha hecho que casi se nos hubiera perdido el episodio de Helena, en el libro segundo. Incluso en algunos de los manuscritos más antiguos falta el texto que imprudentes e impudentes editores no vacilaron en suprimir.

4. La cronología de la navegación de Eneas supone un problema célebre, ya que el tiempo parece haber permanecido inmóvil entre el libro 1, 755 y el libro 5, 626. Pero es claro que el libro 3 ha sido concebido fuera de toda cronología definida. Para convencerse de este hecho basta examinar los argumentos a que han tenido que recurrir los filólogos que han pretendido establecer, de una forma exacta y definitiva, una cronología que falta en el poema.

Es verdad que la *Eneida* responde muy mal a muchas cuestiones cuando se la considera como un simple libro de historia o de geografía. Acabamos de aludir a los problemas de cronología. Pero podríamos decir lo mismo de la topografía en los últimos libros. Nos resulta tan imposible situar sobre el terreno las maniobras de los Troyanos y de los Rútulos, como determinar con exactitud los alrededores de Mantua, con las *Bucólicas* en la mano.

He aquí un hecho importante: toda la segunda parte de la *Eneida* se desarrolla en torno a una ciudad, descrita con todos los detalles posibles: la ciudad de Latino. Conocemos los palacios y los templos. El poeta nos describe las operaciones que se van a realizar. Pero solamente ha descuidado una cosa: darnos el nombre de la ciudad. No es ni Lauinium, ni Lau-

8 Cf. Saint-Denis, E.: 'La chronologie des navigations troyennes dans l'Enéide', en *Revue des études latines* 20 (1942) 79-98.

rentium. No había necesidad de darle un nombre a esa ciudad, ni siquiera el poeta pensó en ello.

Por lo tanto, hemos de cuidarnos muy bien de ver en las oscuridades o en las contradicciones materiales señales o huellas de una obra sin terminar. Tal vez esas contradicciones demuestran solamente que no sabemos tomar la *Eneida* por lo que es en realidad, por un poema. La perfección artística no exige que la obra de arte aparezca siempre libre de manchas y perfecta en sus detalles, desde todos los ángulos de vista desde donde se la considere.

Los manuscritos de la *Eneida* presentan unos 58 o 59 versos incompletos, a lo largo de todo el poema. Se han ideado varias hipótesis para explicar este hecho. Los antiguos parece que pensaron que estos versos pertenecían a un primer estadio de composición de la obra. Según esto, el poeta continuaba su obra, sin detenerse a completar un verso, del que su inspiración no dictaba sino un primer hemistiquio. Cartault ha mostrado que podían pertenecer a un segundo estadio de composición: el poeta releyó su redacción definitiva y anotó al margen un complemento o un retoque para retener una idea que completaría más tarde. Estas notas marginales serían, según Cartault, los versos incompletos [9].

Estos versos incompletos han sido siempre objeto de las críticas, sobre todo en el siglo pasado. Algunos pretendían que estos versos podían haberse completado muy fácilmente [10]. Se han ideado teorías curiosas para explicar el estado actual de estos versos [11], pero creemos que ninguna explica suficientemente estos hemistiquios, que la mayoría de las veces tienen sentido completo.

Recientemente Duckworth ha lanzado la idea curiosa —que puede tener su fundamento en la teoría de los números que expusimos al hablar de la disposición arquitectónica de las *Bucólicas* [12]— de que incluso estos versos incompletos entran de lleno en el plan completo de Virgilio, trazado por el poeta cuando comenzó a escribir su poema. La exposición del autor americano exige conocimientos aritméticos y aceptar la presencia del «número áureo» en la *Eneida.* No vamos a ocuparnos ahora de la exposición de la teoría de Duckworth por extenso. Remitimos a los lectores a la obra del virgilianista americano [13]. Volveremos a tratar la cuestión más am-

9 Cf. Cartault, A.: *L'Art de Virgile dans l'Enéide* (Paris 1926). Ver el *Excursus* II: «Los versos incompletos Virgilio» (pp. 203-208).

10 Cf. Münscher, F. W.: *Die unvollständiger Verse in Vergils Aeneis* (Jena 1879).

11 Cf. Shipley, W. F.: *Vergil's verse technic: some deductions from the halflines* (Washington 1925) 112-16; Zille, M.: *Vergils Aeneis*, Buch IV (Leipzig 1865); Belling, H.: *Studien über die Kompositionskunst Vergils in der Aeneis* (Leipzig 1899).

12 Cf. Maury, Paul: 'Le secret de Virgile et l'architecture des *Bucoliques'*, en *Lettres d'Humanité* 3, Association Guillaume Budé (Paris 1944) pp. 71-147.

13 *The structural patterns of the Aeneis of Virgil* (Ann Arbor 1963).

pliamente cuando nos ocupemos del hexámetro del poeta de Mantua, y en el Excursus II (pp. 203-208).

La tesis de la *Eneida,* como «obra inconclusa» y de su publicación póstuma no explica la existencia de estos versos tan fácilmente como se ha creído de ordinario. Si creemos en la tradición, el poema de Lucrecio y una parte al menos de la *Farsalia* son también póstumos. La imperfección del *De rerum natura* es mucho más sensible que la de la *Eneida.* No se ve por qué han de figurar esos versos incompletos, de manera que hayamos de suponer que Virgilio, al componer o al retocar su obra, tuviera una técnica diferente de la de Lucrecio y de Lucano.

Sólo podríamos afirmar, a la vista de los hechos, que Virgilio no pudo dar los últimos retoques a su obra, y en consecuencia dejó algunos versos incompletos, imperfectos. Pero no podríamos afirmar que los versos que han llegado hasta nosotros en ese estado de simples hemistiquos son precisamente los que el poeta dejó «incompletos» o «imperfectos». La tesis de Duckworth se opone resueltamente a esta afirmación. Y son muchas las pruebas y razones que aduce en defensa de su doctrina para que podamos rechazarla sin más.

Por supuesto que la obra hubiera podido ser perfeccionada, como todo lo humano. La obra no pudo ser corregida por el autor, según las noticias de los antiguos biógrafos. Pero nos sería difícil o imposible reconocer y señalar los lugares, pasajes y versos que Virgilio habría podido corregir para mejorar su poema.

La concepción patriótica de Virgilio

Según Macrobio, en sus *Saturnales,* Virgilio respondía a una de las cartas recibidas de Augusto, impaciente por leer la obra, y le hacía ver que el trabajo que llevaba entre manos para ofrecer una obra acorde con los monumentos históricos estaba muy adelantado. La *Eneida* sigue las preocupaciones de Varrón, según se expresaba Cicerón en sus elogios al autor de las *Antiquitates rerum humanarum et diuinarum.* El poeta se remonta al origen del pueblo romano. Es como el hombre que se inclinara sobre las fuentes de un gran río, en el momento mismo en que aparece, y viera en su imaginación las ciudades y los campos que un día habían de bañar y fecundar aquellas aguas. Pero ese poder mágico de todo poeta no dispensa a nuestro Virgilio de recurrir a la erudición.

Algunos se han sorprendido de que, entre los héroes romanos, haya escogido a Eneas en lugar de Rómulo y que para celebrar la gloria y la grandeza de Roma no haya esperado a que sus murallas hayan sido ya construidas. Al través de todo el poema no se trata sino de Roma y de la fundación del imperio romano. En Roma piensan los dioses cuando tratan

de adelantar o de retrasar los acontecimientos. Hombres partidos y originarios de los confines del mundo, entonces conocidos, se han puesto en camino, al través de los peligros del mar y de tierras desconocidas, hacia esta ciudad prometida que nunca llegarán a ver.

El cielo, la tierra y las costas de Africa, de Sicilia y de toda Italia se han estremecido de gozo al anuncio lejano de este prodigioso alumbramiento. Tempestades sobre la flota; una reina que se suicida; otra que se ahorca; pueblos que se precipitan en una lucha sangrienta en que se oponen entre sí los poderes divinos. Los muertos mismos han visto turbados sus asilos inviolables. La guerra de Troya no ha causado tantas perturbaciones en el cielo y en la tierra como el viaje de este hombre predestinado cuyos descendientes deberían elevar, tres cientos años más tarde, las murallas de la reina de las naciones. Entre las concepciones poéticas más hermosas tendremos que contar siempre la génesis de Roma que se remonta y se oculta entre las sombras sagradas de las profecías. Ningún episodio de su historia, por glorioso que fuera, se prestaba tanto a la inspiración del patriotismo y a la magnificencia de la poesía.

Es posible [14] que toda la «novela» del personaje homérico de Eneas, hijo de Venus, provenga del culto de esta diosa que los marinos griegos invocaban con el nombre de «Afrodita Eneana», y a la que dedicaban santuarios a lo largo de las costas del Mediterráneo. Es posible que los griegos se hayan ingeniado para extender por la Italia romana, donde la imaginación era pobre, una leyenda que adulaba su amor, propio de los antiguos vencedores de Troya y que, sin embargo, no desagradaba a la vanidad de los romanos instruidos, cuya cuna se veía envuelta en el prestigio de los héroes y de los dioses de Homero.

Virgilio estudió ampliamente las obras de Catón y de Varrón, el poema de Nevio, el de Ennio del que no poseemos sino unos 600 versos dispersos, y cuya desaparición ha extendido un eterno silencio sobre la vieja Roma. También consultó, sin duda, otros historiadores que se nos han perdido. También tuvo acceso a las crónicas locales, a los archivos pontificales, los documentos de la fundación de las ciudades. Tal vez podemos suponer igualmente que la autoridad de Augusto le había puesto en contacto con los *libros sibilinos,* como se podría desprender del fragmento de las *Saturnales,* a que nos hemos referido antes.

Aunque no es cierto, es igualmente probable que Virgilio pudo tener alguna relación con un joven griego que, por aquel tiempo, llegaba a Roma. Nos referimos a Dionisio de Halicarnaso que pacientemente recogió los materiales para su magna obra: *Las antigüedades romanas.* La obra del

14 Cf. Hild, J. A.: *La légende d'Enée avant Virgile* (Paris 1883); Boissier, G.: *Nouvelles promenades archéologiques* (Paris 1886). Hay traducción española: *Nuevos paseos arqueológicos* (Madrid 1913) pp. 143-421.

historiador griego nos resume casi todos los documentos que pudo consultar Virgilio: los dos han hecho el mismo trabajo en el mismo tiempo, y los dos han seguido las mismas fuentes y se han servido de las mismas obras. Por eso es muy útil la obra de Dionisio para conocer las fuentes de Virgilio.

Virgilio ha modificado el itinerario que señala el historiador griego hasta llegar a Italia. Y las diferencias se hacen todavía más claras cuando desembarcamos en Italia con los héroes troyanos. Sin embargo, en los dos autores encontramos dos episodios idénticos, esto es, el de las mesas que comen los troyanos, y el de la cerda con sus treinta cerditos, en el lugar donde se había de construir el gran puerto de Roma. Por supuesto, se trata de unas mesas especiales —*mensa panicea*— que se colocaban entre el plato y las ofrendas de los dioses, y en las que en modo alguno osaría comer ningún romano.

Atento a no perder nada de lo maravilloso entre el pueblo, Virgilio se conforma con el carácter legendario de los personajes. El violento Turno, enemigo irreconciliable de los extranjeros, es el mismo tránsfuga vengador de que nos habla Dionisio de Halicarnaso. Digamos lo mismo de Latino, de la reina Amata, con toda su influencia. Parece cierto que ella, como Turno, era de origen etrusco, y en Etruria se han encontrado restos y vestigios de derecho y de instituciones matriarcales. En toda la *Eneida,* al lado de la riqueza y la sutileza del arte de Virgilio, podemos descubrir su preocupación por la arqueología y la historia, aunque no siempre hemos de tratar de entender el poema de nuestro autor como una obra de historia. ¡Ni mucho menos!

La Eneida, epopeya nacional

Ya hemos indicado más arriba que la *Eneida* se propone la gloria de Roma. Virgilio trataba, ante todo, de celebrar el esplendor y la grandeza de una ciudad cuya fundación tendría lugar tres siglos más tarde. Pero al mismo tiempo quería satisfacer una tradición literaria helénica y tomar posiciones en uno de los momentos cruciales de la historia de la literatura antigua. Hasta la aparición de la *Eneida* los *Annales* de Ennio habían sido la epopeya nacional de los romanos. Los fragmentos de la obra de Ennio, recogidos de entre los autores latinos, muy breves y casi sin relación entre sí, nos muestran que el poeta había seguido el método de los analistas. La lengua era arcaica, pero el conjunto impresionaba en la época republicana.

En tiempos de Virgilio, e incluso antes, sobre todo a influjos de las teorías de Catulo que introduce, por primera vez, el arte alejandrino en Roma, existía una manifiesta rivalidad entre poesía e historia. De todos modos esta rivalidad se remontaba hasta Aristóteles, aunque tal vez Catulo

y los alejandrinos ignoraran la doctrina que encontramos en el filósofo griego [15].

La unidad literaria que imponían los moldes clásicos y que los analistas fundamentaban en su misma temática, Virgilio la va a sacar de su sentimiento patriótico, de su sentido de la evolución y del destino de Roma, de su orgullo al verla cómo tan pequeña e insignificante lograba hacerse tan grande. Tal vez, al menos en parte, el arte nuevo que descubrimos en la *Eneida* proviene del alejandrinismo que ya había contribuido a la belleza de las *Bucólicas* y que descubrimos también en el epilio final de las *Geórgicas*, y que Virgilio va a moderar por la exactitud de su estilo clásico.

Al comienzo de la segunda parte del poema, Eneas se cree en la obligación de una invocación a las misas:

> Nunc age, qui reges, Erato, quae tempora, rerum
> quis Latio antiquo fuerit status, aduena classem
> cum primum Ausoniis exercitus appulit oris,
> expediam et primae reuocabo exordia pugnae:
> tu uatem, tu diua, mone * (*A.* 7, 37-41).

En la realidad, lo que el poeta va a exponer a partir de ahora es el conjunto de la religión romana primitiva.

A su llegada a la desembocadura del Tíber, Eneas envía a Latino una embajada que es recibida en el palacio del viejo rey. El mismo es el héroe epónimo del Lacio, y su nombre figura ya en la *Teogonía* de Hesíodo [16]. Llegamos al palacio por el vestíbulo donde figura la gloria de los antepasados. Pero estos antepasados son, en realidad, antiguas divinidades de la agricultura. Mientras los griegos, como ya hemos dicho, elevaban a los hombres al rango de dioses, los latinos hacen descender con frecuencia a los dioses al mismo plano terrestre de los hombres.

Encontramos a Pico, uno de los «totems» de la raza. Una leyenda le hace esposo de la maga Circe, la cual con sus artes le convirtió en pájaro. Encontramos también a Italo, héroe desconocido que da su nombre a Italia. También a Sanino, no menos desconocido y padre de los Sabinos. Saturno, el rey de la edad de oro, pero también dios de las semillas — *sata/Saturno*. Fauno, nieto de Saturno, padre de Latino, el dios que favorece la vida agrícola, réplica del dios Pan de los griegos. Jano, el protector de los comienzos, el patrono del mes *Ianuarios*. Este había fundado una ciudad en la colina que lleva su nombre, el Janículo,

15 Cf. Aristóteles: *Poética* 1451 b-d; 1459 a-b.

* «Y ahora, ¡oh Erato! préstame tu ayuda para cantar cuáles fueron los reyes y cuáles los tiempos de sus hazañas, y cuál fue el estado del antiguo Lacio, cuando un ejército extranjero arribó por primera vez en sus naves a las playas ausonias: voy a recordar los comienzos de la primera guerra. Tú, diosa, tú inspira a tu poeta».

16 Cf. Aristóteles: *Poética* 1451 b-d; 1459 a-b.

desaparecida hacía ya tiempo, como Saturnia, la ciudad de Saturno, situada en frente de la primera, en el Capitolio.

Este palacio de Pico, que nos recuerda el principio de los tiempos, encubre los viejos cultos del pueblo romano, los dioses de los rebaños, los héroes que han dado sus nombres a las tierras cercanas del Lacio. Una religión pastoril y provinciana, extraña a las augustas ceremonias que presenciarán más tarde los templos del Foro. Antigüedad venerable y pacífica, sin prestigio, sin belleza, pero transida de un encanto dulce y armonioso. Los dioses de Latino se contentan con muy poco. Más tarde los moralistas invocarán su recuerdo, cuando traten de luchar contra la invasión del lujo. Sus estatuas eran de arcilla, pero los corazones de sus admiradores eran invariablemente de oro.

Y, con todo, la majestad reina ya en esta simplicidad. El templo de Pico está sostenido por cien columnas, y en él se realizan los actos esenciales de la vida pública: inauguración de las magistraturas, sesiones del senado, festines rituales del Estado. Su vestíbulo se parece al que, en tiempos de Virgilio, servía de antecámara a la habitación de los ricos consulares, donde se exponían los signos de sus honores, sus trofeos, sus estatuas. Tan sólo falta el lujo de la decadencia, las columnas de mármol. Los reyes de este viejo Lacio son los antepasados de los antiguos senadores que preferían la vida del campo a la vida de la ciudad, y amaban la tierra y el trabajo. Habitaban los campos, atentos siempre al cultivo de su propiedad, y a pie o a caballo iban a Roma siempre que así lo exigía la periodicidad de las asambleas.

Esta imagen, un poco lejana y como esfumada en el paso del tiempo, ha sido escogida por el poeta tal vez menos por sus rasgos exteriores que por un sentimiento directo de su atmósfera. A pesar de los documentos que más tarde han de recoger los historiadores, jamás representarán tan viva esta atmósfera espiritual como se nos presenta a la entrada del palacio de Latino.

El segundo conjunto histórico de la *Eneida* está dedicado a los pueblos de las provincias. Ya en las *Geórgicas* encontramos el primer homenaje de admiración y de reconocimiento que el poeta tributa a las antiguas razas latinas:

> Haec genus acre uirum, Marsos pubemque Sabellam
> adsuetumque malo Ligurem Volsosque uerutos
> extulit, haec Decios Merios magnosque Camillos,
> Scipiadas duros bello et te, maxime Caesar * *(G.* 2, 167-70).

* «Esta tierra cría un linaje indomable de hombres, los Marsos, la juventud Sabelia, los Ligures bien sufridos, y los Volscos armados de dardos; esta tierra produce los Decios,

Y ha querido que figuren también en la *Eneida,* al final del libro 7. Y aquí también una segunda invocación a las Musas atestigua la importancia del pasaje.

Ha desaparecido ya la serenidad del palacio de Pico. Turno, secundado por Amata, reclama su prometida. El viejo Latino, impotente para hacer triunfar su voluntad, se ha encerrado en sus apartamentos. La coalición latina entra en guerra contra los troyanos. El canto 2 de la *Iliada* (494-562) contiene un pasaje que luego imitarán todas las epopeyas posteriores. En la *Eneida,* Virgilio hace desfilar a la manera homérica los pueblos latinos, coaligados contra el héroe troyano.

El poeta de Mantua, frente a la simplicidad de la *Ilíada* dramatiza la presentación de los guerreros, en una especie de marcha triunfal. Cada nueva aparición de guerreros está marcada por una partícula, que va señalando la sucesión en la escena: *primum; post hos; tum; at; ecce; hinc,* que da la impresión de una sucesión inmediata de una muchedumbre que se apresura a hacer su entrada. Las partículas demostrativas se multiplican también y sugieren la imagen del que con sus manos va indicando las diferentes partes del espectáculo: *hic; hos; huic...*

Pasan, pues, en la variedad de sus costumbres y su equipaje, armados de venablos, de palos, de cachiporras, de «bumerangs», etc., distintos por completo de las legiones romanas, con la impresión de algo extraño y antiguo. Con ellos y en ellos desfila toda la Italia, sus provincias, sus colonias, sus municipios, sus fundadores, sus epónimos, toda esta población provinciana y variopinta que ha formado, durante tanto tiempo, la élite de los batallones romanos.

El conjunto histórico que sigue al desfile que hemos señalado, llena todo el libro 8. Este libro es, sin duda alguna, uno de los más importantes y al mismo tiempo uno de los mejor acabados de todo el poema, ya que él proyecta una luz más definida sobre el sentido histórico de la epopeya y sobre la preparación final de Eneas a su destino que no apartará nunca de nuestra vista. Se desarrolla enteramente en un clima netamente romano.

Virgilio ha realizado el milagro de hacernos visitar Roma antes de su fundación, sin privarnos de la información acerca de los aborígenes, ni de los Latini, ni de sus antiguos ocupantes, que no han logrado todavía su consistencia y su punto de contacto y de fusión en una unidad nacional.

Obligado por los ataques de la liga enemiga, el jefe troyano se siente demasiado débil y se decide a buscar aliados. Se dirige hacia una de las colonias griegas que se han ido multiplicando en Italia, antes de la fundación de Roma, y cuyo origen ha unido la leyenda a las aventuras de los

los Marios y los grandes Camilos. los Escipiones duros guerreros y a ti, ¡oh César!, el más grande de todos».

griegos, vencedores de Troya. La Sibila le había advertido [17] que de una ciudad griega le vendría la salvación. Evandro es originario de la Arcadia, cuna de la literatura pastoril. Ha traído consigo toda una atmósfera pastoril, rebaños de ovejas y pastores, paisajes de verdor junto con el gusto y el amor por la simplicidad. El *Ara maxima,* donde Evandro y Palante van a celebrar el culto de Hércules, será más tarde uno de los altares más venerados de la religión romana.

Los troyanos se asocian al festín del dios. Al atardecer, terminados los sacrificios y las plegarias, Evandro, Palante y Eneas inician un paseo hacia el palacio de Evandro, paseo que, en la idea de Virgilio, se parece o incluso simboliza al futuro Foro, las pendientes del Capitolio, del Esquilino y del Palatino. Este paseo —un rasgo más del alejandrinismo de Virgilio— tiene un encanto incomparable. Tiene lugar en uno de esos crepúsculos silenciosos y tranquilos y calmos que no encontramos en nuestro poeta desde que dejamos las *Bucólicas.* Pero aquí no se trata ya de juegos ni de gentes del campo: en esta serenidad bucólica se dibuja la aparición la ciudad de Roma.

Nuestro poeta ha creado, en este comienzo bucólico del libro 8 de la *Eneida,* una «literatura del foro primitivo», cuyo tema gustará la poesía elegíaca, como vemos en Tibulo y en Propercio [18]. Hay en todo ello una nota de frescura y de simplicidad, que parece haber calmado a los compatriotas de Cicerón y de Augusto del ruido fatigante de lo que se llamaba entonces el *insanum forum* donde se daban cita todas las intrigas y juegos de la Roma republicana.

Del *Ara maxima* se llegaba fácilmente al foro. Aquí, cuando ellos llegaron, nos dirá Evandro, no había más que faunos y ninfas, divinidades protectoras de los rebaños y de las fuentes. Más allá, el Capitolio, que no era entonces sino el bosque donde Rómulo establecerá un asilo para poblar su nueva ciudad, desprovista de habitantes. Más allá, el Lupercal, la gruta excavada en el flanco del Palatino donde la *fratría* de los lupercos, que allí tenían su sede, iniciaba su procesión purificadora del mes de febrero, destinada a preparar la fecundidad de las tierras.

Lupercal o *Lupercalia,* todo se deriva de un mismo nombre *lupus,* totem de Roma, y todo nos recuerda igualmente el Liceo arcadio, la montaña sagrada de los lobos. En todo caso no cesa de acompañarnos siempre el perfume de los cantos amebeos.

El momento más emotivo de este paseo al atardecer es cuando descubren el mamelón sur del Capitolio: Evandro baja la voz y en presencia de su recogimiento, todos son presa de un temor religioso. La majestad de Júpiter Capitolino flota sobre este lugar pastoril:

17 Cf. *A.* 6, 95-96.
18 Cf. Tibulo 2, 5, 45-50; Propercio 4, 4.

> Hoc nemus, hunc —inquit— frondoso uertice collem
> (quis deus, incertum est) habitat deus; Arcades ipsum
> credunt se uidisse louen, cum saepe nigrantem
> aegida concuteret dextra nimbosque cieret * (8, 351-54).

Al final del libro 6, el poeta nos muestra en una síntesis grandiosa, ya cumplido este presagio, los destinos gloriosos de la ciudad, síntesis que refleja el conjunto de todas las gestas romanas, desde la lejana prehistoria hasta los tiempos del poeta. Remitimos a lo que nos cuenta Virgilio en este libro que debe leerse con espíritu de símbolo y de presagio. He aquí la descripción del poeta:

> «Y el padre Anquises estaba entonces examinando con vivo interés las almas encerradas en el fondo de un frondoso valle, almas destinadas a ir a la tierra y contaba el número de todos los suyos, su querida posteridad, y veía sus hados, sus fortunas diversas, sus proezas y sus costumbres. En cuanto vio a Eneas que se encaminaba hacia él cruzando el prado, le tendió gozoso sus manos, y bañadas de lágrimas sus mejillas, dejó caer de sus labios estas palabras: '¡Por fin, has venido, y tu piedad, reconocida de tu padre, ha vencido la aspereza del camino! ¿Me es permitido, hijo, contemplar su rostro y escuchar y devolver las conocidas voces? Yo en verdad, computando los tiempos discurría en mi ánimo qué había de ser, y no me ha engañado mi afán. ¡Cuántas tierras y mares has tenido que cruzar y recorrer para venir a verme! ¡Cuántos peligros has arrostrado, hijo mío!» *(A.* 6, 279-93).

Poco importa que Virgilio haya conocido o no directamente las teorías aristotélicas, a que antes nos hemos referido, acerca de los dos géneros literarios: la poesía y la historia, y sus exigencias en torno a una unidad viviente, como la de los animales, que no se da sino en la subordinación del todo a un mismo fin. Tampoco interesa demasiado saber si el poeta de Mantua se ha inspirado en su sentido personal del arte o en la tradición. De todos modos ha logrado un éxito completo en su faena poética. Ha sabido colocarse en un punto de vista en que la historia romana se perfilaba en su unidad. Y al mismo tiempo en que escribía la epopeya del destino, ha compuesto la epopeya de Roma, conjugando maravillosamente la leyenda y la historia, la religión y la política, para elevar un templo grandioso a la memoria de Augusto y de toda la nación itálica.

* «Este bosque, dijo, y este otero de frondosa cumbre lo habita un dios, pero no sabemos cuál es. Los Arcades creen haber visto al mismo Júpiter sacudiendo muchas veces su negra égida con su diestra y concitando las tempestades».

La personalidad de Eneas

Eneas se puede considerar como una de las creaciones más originales y más atrevidas de la poesía de todos los tiempos. Rompe con la tradición del héroe épico. Carece de sus cualidades brillantes, de su espíritu de aventura, de su temeridad, de su seducción; o al menos, no las posee en el mismo grado. Tampoco tiene un defecto que podemos encontrar en casi todos ellos: la vida exterior. Eneas es el primero en que sentimos una auténtica vida interior. En líneas generales, podemos afirmar que el héroe virgiliano tiene muchos de los rasgos descritos por Homero.

El rasgo sobresaliente de Eneas es la *pietas,* la *eusébeia.* Y así nos lo presentará muchas veces Virgilio como *pius Aeneas,* «el piadoso Eneas». Y por esta piedad, Eneas es apreciado y querido de los dioses, y al igual que los dioses, Virgilio ha amado también a su héroe. Eneas es valeroso, Eneas es prudente. Pero, ante todo, Eneas es piadoso: *pius Aeneas.*

Virgilio ha trabajado en torno a esta figura, un tanto pálida, y ha logrado individualizar a este personaje que tiene bastante de parecido con otros personajes homéricos, precisamente en una época en que el individualismo, acentuado cada vez más, invitaba al artista a profundizar en los caracteres de su protagonista. Y Virgilio ha querido mostrarnos cómo se forma un carácter: Eneas no es siempre idéntico, sino que se va formando en etapas sucesivas.

En medio del incendio de Troya, Eneas se porta valerosamente, pero no logra dominar la desgracia. No encuentra más solución que la muerte, con las armas en las manos: *Vna salus uictis, nullam sperare salutem,* como nos dijera con frase lapidaria el libro de la *Eneida* (2, 354). Abandonado se siente envuelto en un horror sombrío. Ante el cadáver de Príamo, sueña en su padre, en su hijo... Es preciso que Venus se le aparezca y le impida matar a Helena, al mismo tiempo que le recuerda su protección materna, sin la cual Eneas no valdría nada (2, 594-624). Le falta el dominio que vemos en los grandes jefes, ese dominio sobre sus pasiones, sobre todos cuantos le rodean. No es él quien persuade a su padre, sino los dioses. No es Eneas, en realidad, el que dirige la emigración de los troyanos, sino su padre Anquises.

Anquises posee toda la autoridad del padre de familia romano, robustecida por una experiencia amarga y gloriosa. Niño, ha visto a Hércules destruir por vez primera las murallas de Troya; joven ya, ha tenido entre sus brazos a una diosa. Y por todas partes por donde ha pasado, ha dejado recuerdos de ese pasado de nobleza y de majestad. El gran mérito de Eneas a los ojos de sus huéspedes es honrar dignamente a su padre. En efecto, no toma decisión alguna, sin el consentimiento de Anquises, que será siempre el consejero supremo, el intérprete de los sueños y de los orácu-

los. Podemos estar seguros de que, si Anquises hubiera vivido, la flota habría partido de Cartago al día siguiente del banquete de la reina Dido.

Hasta la muerte de Anquises, Eneas podía sentirse sostenido, protegido. Es cierto que le queda todavía su madre, presta en todo momento a librarle de los peligros de muerte, pero está muy lejos la diosa Venus. Recordemos las escenas de la gruta en que Venus ha desaparecido y ha dejado solos a su hijo Eneas y la joven viuda reina de Cartago: la madre no ve mal que el hijo se olvide por un tiempo de sus tristezas y se entregue al juego del amor. Pero Eneas, en medio de lo más fuerte de la tempestad —la tempestad del amor— ni siquiera piensa en la ayuda de su madre.

La tempestad ha lanzado a Eneas a un palacio donde descubre el lujo de los más ricos palacios de Troya. En vez de una ciudad que fundar, se encuentra frente a una ciudad nueva, ya próspera que se le ofrece a manos llenas. La reina de esa ciudad es su señora. La hermana de la reina es su amiga a quien se confía por entero, y hacia la que muestra las mismas simpatías que para una amante, o quizás mayores, porque la amante exige demasiado, y el corazón está menos dispuesto a los ardores de la pasión que a las dulzuras de la amistad.

Eneas se siente feliz: preside las ceremonias y las obras de las construcciones de Cartago, cubierto de un manto de púrpura, que Dido le ha bordado en oro, y ceñida la cintura con una espada, regalo también de la reina viuda. ¿Ha pensado tal vez en permanecer en Cartago y en convertirse en el esposo de la reina de la ciudad? En modo alguno. No tiene prisa por encender las antorchas nupciales... Sus amores con Dido no son, en el espíritu de Eneas, más que una aventura pasajera, que el troyano no tiene prisa en descubrir.

La llegada de Mercurio le arranca de su tranquilidad, donde se adormecía su egoísmo. El momento es grave: ¿será él Antonio, hechizado por su amor y por los regalos de una reina extranjera, y que ya no piensa sino en cacerías, diversiones y en festines? o más bien ¿será Augusto, el padre de la nación romana? Su amante ya no le inspira amor. Sólo más tarde se dará cuenta de su amor tan intenso hacia la reina. La sumisión a las órdenes de los dioses, como *pius Aeneas,* le dispensa de los naturales remordimientos ante un amor que abandona en aquella ciudad en construcción.

No duda de que Dido se ha comprometido entera en lo que, para él, no es sino un instante y una aventura efímera. El se resite. No pronuncia las palabras que debiera, palabras que sólo tratará de decir un día entre los muertos cuando éstos ya no puedan escucharle. Y cuando en la noche fatal se le aparece otra vez Mercurio y le echa en cara:

> Nate dea, potes hoc sub casu ducere somnos?
> nec, quae te circum stent deinde pericula cernis?

demens! nec Zephyros audis spirare secundos?
illa dolos dirumque nefas in pectore uersat
certa mori uarioque irarum fluctuat aestu * (*A.* 4, 560-64).

Eneas se siente presa de tal terror, que echa mano de su espada y rompe las amarras de su embarcación.

Virgilio conduce a Eneas hacia Sicilia, al sepulcro de su padre. Es voluntad de los dioses que, día a día, durante un año entero, deponga sobre el sepulcro de su padre, de acuerdo con el ritual romano, el vino, la leche, la sangre consagrada y las flores. Ahora está ya más tranquilo, más digno, presa de un no sé que sufrimiento silencioso, que aparece a veces en sus palabras. Será preciso que el anciano Nautés le descubra el partido que debe seguir. Será necesario que su padre se le aparezca en sueños y le dé ánimos. Pero en todo continuará siendo, si no desconfiado, a lo menos muy circunspecto, como quien ha atravesado grandes pruebas. Temerá siempre, y nunca estará seguro de haber comprendido bien el oráculo de los dioses, o de no haber cumplido con exactitud las obligaciones religiosas. Eneas nunca se confiará demasiado a la sonrisa de la fortuna.

Estamos ya cercanos al instante solemne de su existencia que va a precipitar su evolución definitiva. Dejará de ser el troyano fugitivo, balanceado por los vientos y las olas, por la nostalgia del pasado y por las pasiones del presente. No será ya el conductor de un pequeño grupo de emigrantes. Se convertirá en un hombre, en un varón —*uir*— que vive en el futuro, y que se entrega por completo a las generaciones que de él han de nacer.

Pero no puede despejarse del hombre viejo ni morir a lo que en él queda de egoísmo, sino elevándose, con el pensamiento o por una especie de revelación, a la certeza absoluta que sólo poseen los muertos. Es necesario que sea instruido acerca del secreto que celosamente guardan los bienaventurados, y que reciba la promesa segura y cierta de una existencia placentera más allá de la tumba.

Una sola religión podía ofrecer eso a sus iniciados, la religión de Eleusis. La bajada de Eneas al infierno es una libre transposición poética de la iniciación en estos misterios de Eleusis, cuyo atractivo ha sido tan fuerte entre todos los personajes de Roma y entre la mayor parte de los Emperadores, desde Augusto hasta Marco Aurelio. *Sit mihi fas audita loqui (A.* 6, 265), exclamará Virgilio en el momento en que la Sibila y su héroe se introducen en las tinieblas del infierno. La impresión que siente Eneas en

* «Hijo de una diosa, ¿y tú puedes dormir en este trance? ¿No ves los peligros futuros que te rodean? ¡Loco! ¿no oyes el soplo de los céfiros favorables? Ella, resuelta a morir, revuelve en su mente engaños y maldades terribles y fluctúa en un proceloso mar de iras».

contacto con el mundo de ultratumba no puede estar mejor descrita en el libro 6. Eneas, como los iniciados en los misterios eleusinos, cree en la realidad de los fantasmas y en la corporeidad de las almas, y tiene que ser advertido por la Sibila de que hace el oficio del hierofante en los misterios.

La influencia de la concepción eleusina, tal como nos la conserva un célebre fragmento de Plutarco y tal como se expresa Platón en el *Fedro,* es bien evidente en todo el relato de las apariciones y de las luces del infierno. Igualmente descubrimos reminiscencias eleusinas cuando Virgilio nos habla de los dos caminos: el de los bienaventurados y el que conduce al Tártaro.

Eneas se ve fortalecido ante el mensaje de imperialismo y de romanidad que escucha de labios de su padre. Lo que podía quedar todavía de molicie frigia cede ante la austeridad de un jefe tan terrible en el combate como generoso después de la victoria. Desde ahora está convencido de que ha de reinar por la justicia sobre las naciones, ha de dominar a los rebeldes y ha de perdonar a los vencidos.

Pero, junto a ese destino, Eneas se nos presenta siempre con un rostro grave, triste, como en el momento en que besa con el dorde de sus labios a su hijo Ascanio, momentos antes de batirse en singular duelo con Turno. A pesar de la seguridad de la batalla, parece que nuestro héroe preveía su final. Este héroe, que no ha podido por menos de llorar ante la visión de Dido entre las sombras del infierno, se ve obligado a recomenzar en Italia una aventura, parecida a la de Paris. Tiene que vencer a Turno para entrar en posesión de su prometida, como hizo Paris con Menelao, pero con la diferencia de que la Helena latina no desea seguir a nuestro Eneas.

Eneas se bate como un valiente héroe, como lo hace también Turno. Pero es un héroe que no desea la guerra. Se bate porque la guerra se lo impone, contra su voluntad. Pero nunca siente odio hacia sus enemigos. Incluso llega a gemir de tristeza, como sucede en el caso de Mecencio.

Sin duda Eneas, por la piedad hacia los dioses, mide lo poco que somos y lo que significan nuestros triunfos. Eneas es humano por su experiencia de la vida, por el recuerdo de sus debilidades, por esta ternura que con frecuencia traicionan sus lágrimas. En todos los momentos y ocasiones de su vida, podría afirmar la frase con que Dido le recibió en su reino y que debió llegarle hasta lo más profundo de su corazón: *Nam ignara mali succurrere disco (A.* 1, 630). Y Eneas será también moderado en la victoria. No exigirá que los troyanos manden sobre los latinos. Sólo desea unir para siempre estos dos pueblos, y asegurar a los pueblos pacificados el orden y la seguridad. Este era, en última instancia, el programa de Augusto.

Los juicios sobre Eneas son bastante variados. Unos han visto en el héroe virgiliano un producto de complejidad —no de complejo. Y es una

visión justa por la equivocidad misma del término. Otros lo han encontrado demasiado débil, y como excesivamente absorto en la oración. Para otros es una autómata hierático, que los dioses han manejado y movido a su capricho. Y —¡no faltaba más!— los románticos nunca le perdonarán que hubiera abandonado a su amante. Y le tratan de incalificable. Se hablará de la fría galantería del ridículo y piadoso Eneas. Tal vez sus hazañas bélicas han ocultado en parte toda la profundidad de su alma. De todos modos, podemos figurarnos a Eneas adornado con las insignias reales y sagradas, como al rey Numa —*sacra ferens*— pero estos símbolos sagrados eran al mismo tiempo *sacra principia populi romani*, esto es, principio y fundamento sagrados del pueblo romano.

Concepcion religiosa de la Eneida

La *Eneida* ha sido escrita con el mismo espíritu que las *Geórgicas:* Virgilio ha puesto todo su genio al servicio de la restauración religiosa iniciada por Augusto. La veneración de los dioses que había indicado al campesino, la inculcará a toda la sociedad de su tiempo. Esta piedad es, ante todo, una *pietas* ritual, la misma que Cicerón, muy convencido de su ciencia augural, nos expone en el libro 2 de la obra *De legibus* [19].

Las plegarias de sus personajes, los detalles de los sacrificios parecen indicar que Virgilio poseía los libros de los ritos y ceremonias romanas. Macrobio exalta la ciencia y conocimiento de Virgilio acerca de las cosas sagradas, pero exagera cuando atribuye a nuestro poeta intenciones inútilmente ingeniosas. Y exagera también cuando alaba la exactitud de las expresiones sacramentales de que se sirve el poeta y los conocimientos precisos en la descripción de las ceremonias religiosas.

En el fondo de su erudición teológica hay algo más que una simple curiosidad: hay simpatía. Ama los viejos cultos. Y lo que en manos o en labios de otros y en la pluma del augur Cicerón no pasa de ser una fórmula, en la pluma y en la mente de nuestro poeta se convierte en un ramo de flores y en un pebetero de perfumes.

Podemos suponer que los lectores de la *Eneida* saldrían más ligados a los ritos, sobre todo cuando se ve que el poeta se siente menos seducido

[19] Acerca del contenido religioso de la palabra *pietas* puede verse, entre la inmensa bibliografía, Botancé, P.: *La religión de Virgile* (Paris 1963) 58-82. Cf. Pease, A. S.: *Publi Vergili Maronis Aeneidos,* liber IV (Darmstadt 1967) 333-37, comentando el verso: *At pius Aeneas* (4.393). Pease recoge una documentación muy rica y variada acerca del sentido de la palabra *pietas.* He aquí lo que escribe Lactancio: «Quid iustitia nisi pietas? Pietas autem nihil aliud quam dei parentis agnitio», *Inst.* 3, 9, 19. Cicerón se expresa de esta manera: «Aequitas tripertita dicitur esse: una ad superos deos, altera ad manes, tertia ad homines pertinere. Prima pietas, secunda sanctitas, tertia iustitia aut aequitas nominatur». *Top.* 90. San Agustín, por su parte, la define de esta manera: «Pietas quoque proprie Dei cultus intelligi solet, quam graeci εὐσέβειαν uocant», *De ciu. Dei* 10, 1.

por el pintoresquismo de los gestos que conmovido por el misterio que en ellos descubre. Por ejemplo, la manera de que se sirve el rey Latino para consultar el oráculo de su padre Fauno, en los bosques de Albunea, tiene un algo de sencillez infantil. El rey inmola los corderos, y luego extiende sus pieles en el suelo y se duerme sobre ellas, porque de ese modo, en la noche silenciosa, se escuchan las voces y se percibe la conversación entre los dioses y los manes (cf. *A.* 7, 81-95).

Cuando desde la piedad ritual nos elevamos a la concepción de la divinidad, desgraciadamente tenemos que detenernos en los dioses. Es curioso que nos sentimos como embarazados y molestos por los dioses, en un poema cuyo sentimiento religioso es una de sus mayores bellezas. Pero el poeta mantuano no podía repudiar los dioses de la epopeya griega en el momento en que tales dioses triunfaban en Roma, en el mármol y en el oro. Pero el autor de la *Eneida* no los podía introducir en escena con la familiaridad de la *Ilíada.*

Cuando Polibio decía que los romanos eran más piadosos que los mismos dioses, es de suponer que no se refería a los dioses de Homero. Los Zeus, Afrodita, Atenea, Apolo y los otros son inferiores, en moralidad, a los hombres. Sus ejemplos, imitados por los que les invocaban, harían inhabitable el mundo. Esta contradicción de los dioses nos llama la atención en la epopeya virgiliana, donde los dioses conservan algo de la concepción homérica.

Virgilio ha tratado de poner de relieve la distancia entre los dioses y los hombres. En sus relaciones con sus clientes humanos, se sirven de intermediarios: los augures, los adivinos, las sibilas. Y los oráculos, que son raros en Homero, constituyen uno de los medios más frecuentes en la *Eneida* para comunicar a los hombres la voluntad divina. El poeta de Mantua ha dado a unos rasgos del carácter romano; a otros, un poco más de espiritualidad... Minerva, Diana y Marte tienen una importancia muy notable en la *Eneida,* y Virgilio los ha marcado de unos rasgos personales.

Marte ya no es el dios itálico de la agricultura y de la vegetación. Es el dios de la guerra, como Ares, y hermano, marido y padre de Belona, vieja divinidad sabina, que simboliza el furor de los combates y difunde entre los rútulos y los troyanos el duelo y la muerte, como indica claramente Virgilio:

> Iam grauis aequabat luctus et mutua Mauors
> funera * (*A.* 10, 755-56).

Neptuno, dueño soberano de los mares, que con una palabra o un simple gesto hace que los vientos de sometan a su obediencia al mismo

* «Y ya Marte llevaba por igual, entre ambos bandos, el llanto y el estrago».

tiempo que se apaciguan las olas embravecidas, pasea sobre su carro con la majestad romana de triunfador.

Apolo, protector de Troya, dios troyano, cuyos oráculos sostienen y conducen a Eneas, es también un dios itálico. Cuando Eneas llega a Cumas, encuentra un templo magnífico donde el dios se le revela por boca de la Sibila, como lo hacía en Delos por boca de la pitonisa. Es, sobre todo, el dios del Imperio, el divino arquero vencedor de Accio, objeto de la veneración particular de Augusto que, al edificar en su honor el templo en el Palatino y depositando en él los libros de la Sibila, cumplía las promesas de Eneas.

Juno es más interesante. Virgilio no ha sustituido a la Juno de Homero con la antigua Juno itálica, que no era todavía la mujer de Júpiter, aunque ya era la reina del cielo. Al menos, se ha acordado de esta áspera diosa indígena que, hasta en su nombre —se ha creído con cierta razón que es el femenino de *Genius*— representa el genio y la naturaleza y carácter de la mujer. Tiene toda la tenacidad y se porta en todo como la mujer vengativa. Su alma se descubre en el monólogo irritado que le arranca la vista de las naves troyanas, dirigiéndose hacia Italia:

> Mene incepto desistere uictam,
> nec posse Italia Teucrorum auertere regem?
> .....
> Ast ego, quae diuom incedo regina, Iouisque
> et soror et coniunx, una cum gente tot annos
> bella gero. Et quisquam numen Iunonis adorat
> praeterea, aut supplex aris imponet honorem? * (*A.* 1, 37-49).

Hay que ver con qué altanería y con qué cinismo compra la complicidad de Eolo para llevar a cabo su plan:

> Incute uim uentis submersasque obrue puppes,
> aut age diuersos et disice corpora ponto.
> Sunt mihi bis septem praestanti corpore Nymphae,
> quarum quae forma pulcherrima Deiopea
> connubio iungam stabili propriamque dicabo,
> omnis ut tecum meritis pro talibus annos
> exigat et pulchra faciat te prole parentem ** (*A.* 1, 69-75).

* «¿Habría de desistir, vencida, de mi intento? ¿Y no podría apartar de Italia al rey de los Teucros?... Pero yo, reina de los dioses, hermana y esposa de Júpiter, con solo una nación estoy en guerra desde tantos años. ¿Quién, después de esto, adorará al numen de Juno y suplicante pondrá sobre mis altares el honor de una ofrenda?».

** «Infunde vigor en los vientos y sumerge sus destrozadas naves, o dispérsalos y esparce sus cuerpos por el mar. Tengo catorce ninfas de belleza insignes. La más hermosa de ellas, Deiopeia, te la destinaré como esposa en coyunda estable y bien propio tuyo, para que, en recompensa de tales favores, more contigo perpetuamente, y te haga padre de una hermosa raza».

Incluso cuando Juno trata de sobornar, no se olvida de que es la diosa de la unión conyugal: *Conubio iungam stabili.* Para satisfacer sus resentimientos, llegará incluso a adular a una antigua amante de su marido:

> Nympha, decus fluuiorum, animo gratissima nostro,
> scis ut te cunctis unam, quaecumque Latinae
> magnanimi Iouis ingratum ascendere cubile,
> praetulerim caelique libens in parte locarim * (*A.* 12, 142-45).

La mayor parte de los pueblos que se arman en contra de Eneas, han construido templos a esta *Iuno Saturnia,* que es venerada en Ardea, en el monte Albano. Con ella y por ella, la mitad de Italia —la *terra Saturnia*— se rebela. La diosa es todo un carácter, es decir un genio femenino.

Ni griega, ni romana, su rival Venus es también mujer, pero además es madre. El sentimiento maternal la ha purificado y le ha dado, por lo menos, una modestia exquisita y la elocuencia del corazón. Sus hermosos ojos humedecidos, sus temores, sus llantos, su actitud suplicante ante Júpiter y Neptuno, la transfiguran.

El poeta, por la delicadeza de su arte y la sensibilidad de su alma, ha aumentado todavía más su gracia femenina. Ha sabido hacernos aceptar una escena que habría podido proyectar una sombra inoportuna en torno a esta joven madre inmortal. Acaba de pedir a su marido Vulcano una armadura para el hijo que ha tenido con Anquises, y después de las palabras de Venus, he aquí lo que nos dice Virgilio:

> Dixerat et niueis hinc atque hinc diua lacertis
> cunctantem amplexu molli fouet. Ille repente
> accepit solitam flammam, notusque medullas
> intrauit calor et labefacta per ossa cucurrit,
> non secus atque olim tonitru cum rupta corusco
> ignea rima micans percurrit lumine nimbos;
> sensit laeta dolis et formae conscia coniunx ** (*A.* 8, 387-93).

Esta escena, una de las pocas voluptuosas de todo el poema, tiene un colorido tan tierno y las palabras de los dos esposos son tan nobles que llegamos a olvidar la crudeza de la situación para no ver más que el cuadro mitológico de un gran pintor.

* «Ninfa, ornamento de los ríos, gratísima a mi espíritu, sabes cómo entre todas las vírgenes latinas que han subido al lecho infiel del magnánimo Júpiter, eres tú mi preferida y a ti te he dado gustosa un lugar en el cielo».

** «Así había hablado, y con sus blanquísimos brazos ciñe suavemente al esposo, que titubea al principio, pero luego siente en sí el acostumbrado ardor. Un conocido fuego penetra en su medula y recorre sus reblandecidos huesos, al igual que el relámpago, cuando estalla con el trueno, recorre de pronto los cielos con su resplandeciente luz. La esposa se da cuenta, satisfecha de sus engaños y segura de su propia belleza».

En la descripción de Júpiter se manifiesta el desacuerdo entre su concepción de la divinidad y la convención poética. El Imperio romano reconocía en él al Emperador del cielo. El estocismo veía en él a su dios. La humanidad entera presiente en la figura de Júpiter a su padre y a su liberador. Virgilio se lo representa muy hermoso, en la madurez de la edad. Pero su poder ya no es ilimitado.

En relación al destino, al *fatum,* Júpiter es como el magistrado romano con respecto a la ley. Vela a la aplicación de los decretos. A veces puede retardar las catástrofes, pero en modo alguno las puede impedir. Observante riguroso de las leyes que le dominan, el soberano de los dioses es el árbitro siempre imparcial y justo en todas sus decisiones, que los héroes invocan siempre como testigo de los actos más solemnes de su vida.

Pero al msimo tiempo es compasivo. La muerte de Palante hace humedecer los ojos de Hércules, y Júpiter a su vez le consuela con estas palabras:

> Stat sua cuique dies; breue et irreparabile tempus
> omnibus est uitae; sed famam extendere factis,
> hoc uirtutis opus * (*A.* 10, 467-69).

Y dicho esto, aparta su mirada del campo de batalla para no ver caer al joven. Este gesto tan simple, propio del padre de los hombres, es propio de Virgilio. A pesar de esto, otro día le veremos borracho de matanza hasta excitar el furor de los combatientes... Y no digamos nada de las infidelidades conyugales del dios que hará que el número de diosas aumente casi de un modo ilimitado. El Júpiter de la *Eneida* no tiene el mismo valor dramático que Juno. Podríamos decir que no vive, sino que un pensamiento religioso vive en él, lo que es más valioso.

Este pensamiento irradia del mundo subterráneo que ha creado Virgilio. Aunque ha yuxtapuesto concepciones que no están de acuerdo, como las del Júpiter estoico y las del Zeus homérico, ha hecho de todo eso una realidad viviente y actuante, que es la imagen de lo que pensaban e imaginaban sus contemporáneos. Todos los elementos heteróclitos que ha reunido, concurren al mismo fin que no es otro que prepararnos a una vida futura, cuya felicidad o desgracia dependerá de nuestra conducta sobre la tierra.

No hay arcaismo en la mitología de Virgilio. Si bien Séneca y Juvenal llegan a decir que no hay persona que tome en serie al cancerbero, sin embargo, la gran masa debía creer todavía durante mucho tiempo en estos fantasmas. El poeta ha sabido escogerlos, darles poder sobre las almas, y

* «A cada uno le están señalados los días. Breve e irreparable para todos es el plazo de la vida, pero extender su fama con hazañas, es obra del valor».

si éstas los desprecian, imponerles a la imaginación religiosa de los romanos. Es innegable que el infierno de Virgilio ha ejercido, en los últimos siglos del paganismo, una influencia superior a la de la *Divina Comedia* en la Edad Media.

Las más antiguas superticiones de los tiempos de Homero y de Hesíodo, las supersticiones más recientes de la Grecia, adoptadas por los etruscos, han tomado nueva vida al contacto con los versos del poeta de Mantua. Entre los horribles fantasmas de las Euménides, de los Centauros, de las Gorgonas, de las Harpías, en medio de las figuras alegóricas de todos los dolores inherentes a la naturaleza, hay algo que nos indica que todo eso proviene de nuestras pasiones. A la entrada del abismo infernal, los remordimientos vengadores que nunca mueren han puesto su morada, y al lado de la enfermedad y de la muerte, el poeta ha colocado las alegrías culpables del alma.

Al mismo tiempo, su infierno parecía abrir a los que no calmaban la sed de misticismo en los antiguos cultos nuevas perspectivas y una especie de nueva religión. Y sin embargo, no había nada de original en su filosofía. La inmortalidad del alma era generalmente aceptada, a excepción de los epicúreos, y se conocían desde hacía tiempo las doctrinas de Pitágoras sobre la metempsicosis, que ya había cantado Ennio. Pitágoras y su doctrina contaban en Roma con muchos adeptos, desde que había obtenido el derecho de ciudadanía, y desde que, en la plaza de los comicios, se le había erigido una estatua que se podía ver en tiempos de Sila. Virgilio no aporta mucho —tal vez, nada— nuevo a esta concepción. *El sueño de Escipión,* en la *República,* de Cicerón, había difundido majestuosamente estas hermosas ideas de Pitágoras [20].

Parece que Virgilio no se preocupó demasiado en establecer un poco de justicia en el reino de los muertos, cuya desigualdad de trato parece terrible. ¿Por qué los que han expiado crímenes que no habían cometido, son relegados junto a los niños que han muerto antes de nacer? ¿Por qué las víctimas inocentes del amor, no pueden acercarse a las aguas del Leteo? Y si son culpables, ¿ha de consistir su expiación en pasearse por los bosques donde han de encontrar el objeto de sus ternuras? ¿Por qué entre los justos y los purificados, hay quienes gozan de una felicidad sin sombras y sin limitaciones, y hay otros que no regresan a la tierra?

El sentimiento es más fuerte que la lógica. Nosotros vemos estos muertos, los escuchamos, nos escuchamos en ellos. La atmósfera moral que los rodea está hecha de una inmensa compasión hacía las miserias y las manchas de la vida. El poeta condena, sin compasión, sus crímenes.

20 Cf. Boyancé, P.: *Etudes sur le songe de Scipion* (Bordeaux 1936).

Se complace de sus errores y de sus debilidades. Sabe muy bien nuestras debilidades y nuestras tentaciones.

Ningún poeta de la antigüedad ha considerado la vida con tanta melancolía como Virgilio. «Es la tristeza y no la cólera lo que Virgilio ha pintado en el alma del anciano Anquises, ante su posteridad fratricida» [21]. El poeta nos muestra la necesidad de la expiación con lágrimas en los ojos. No trata de explicar este misterio. En última instancia, Virgilio alude de una manera pagana, si nos podemos expresar así, al purgatorio cristiano. Tampoco en el purgatorio cristiano habrá explicación satisfactoria para todos los misterios que suscita la vida. Pero, tanto en el infierno virgiliano como en el purgatorio de los cristianos, descubrimos la necesidad de la expiación y de la purificación para llegar a la metempsicosis o para llegar hasta la divinización de los hijos de la gracia.

Significado y simbolismo de la Eneida

Se ha descubierto en toda la obra de Virgilio una cierta unidad que Klingner ha podido llamar «unidad de la vida artística» [22]. Esta unidad se advierte, sobre todo, a partir de la *Egloga* 4, y más todavía a partir del tercer proemio de las *Geórgicas:* en todo ello se descubre el destino de Roma.

Si quisiéramos encontrar una palabra que resumiera el simbolismo y la teología de Virgilio, sobre todo tal como aparece en la *Eneida,* creemos que sería el *fatum,* la fuerza ciega que rige los destinos del hombre y de las cosas.

Virgilio, con sus figuras y en la evolución de su acción, alude a una verdad humana de perfiles interiores. La *Eneida* no es otra cosa que un símbolo de la vida humana, en cuanto acción en la historia de la humanidad. Si admitimos que toda composición poética es, al mismo tiempo, simbólica, podemos afirmar que Virgilio ha creado conscientemente un cosmos simbólico. Y entre todo este símbolo de Virgilio, adquiere un gran relieve e importancia el *fatum* [23].

Los hados —*fata*— son la fuerza divina más elevada, es decir, la que indica las únicas y últimas metas posibles e irrevocables. Pero esta fuerza es, al mismo tiempo, la única que puede explicarse en la vida de los hombres, sin los cuales no puede existir. Mientras los dioses tienen una vida

21 Cf. Guiard, A.: *Virgile et Victor Hugo* (Paris 1910) 37.

22 Cf. Klingner, K.: *Römische Geisteswelt* (Leipzig 1943).

23 Cf. Büchner, K.: *Virgilio,* pp. 533-36. Véanse también Boyancé, P.: *La religion de Virgile* (Paris 1963) 39-57; McInnes, J.: 'The conception of *Fata* in the *Aeneid',* en *Classical Review* 24 (1910) 171; Bailey, C.: *Religion in Virgil* (Oxford 1935) dedica un capítulo de su obra a «Fate and the Gods», pp. 204-40.

independiente y autónoma, el hombre aparece con un contenido simbólico en la historia del mundo y de Dios.

Ya hemos dicho antes que Júpiter se siente inferior a los *fata,* y así nos lo hace ver Virgilio en estos dos versos del libro 10 de la *Eneida:*

> Abnueram bello Italiam concurrere Teucris:
> quae contra uetitum discordia? * *(A.* 10, 8-9).

Los hados saben que habrá una guerra inminente, y que Eneas ha de dominar durante tres años en el Lacio [24]. Las alusiones a los destinos o *fata* en lo que respecta a la suerte de Eneas, de Dido y de Evandro son evidentes [25], y hay que ver en cada uno de esos casos la imposición del destino en circunstancias que no puede el hombre superar. Es el *fatum* una especie de voluntad del destino, una imposición establecida e insondable, desde el principio, que se realiza en el tiempo de una manera *fatal.* En última instancia, como nos dirá Virgilio casi al final de su obra:

> Fors et uirtus miscentur in unum *(A.* 12, 714).

El hombre se manifiesta en la *Eneida* como un ser que pertenece a la comunidad histórica y social, con unas posibilidades y unas inclinaciones propias, condicionado de un modo pluriforme por el pasado y por el futuro: Eneas, como padre e hijo. Difícilmente puede llegar nuestro personaje al conocimiento de su propio destino. Tan sólo lo logrará, si se trasciende a sí mismo. Cuando se opone al destino, como es el caso de Dido y de Turno, sobreviene la muerte, que es el castigo que imponen los *fata.* Y cuando se obedece y se somete a la imposición ciega, cuando se abraza la ley general de la comunidad, que tiene intereses dispares de los de la vida individual, solamente se puede ser feliz mediante la aceptación incondicional de esa ordenación universal de los *fata.*

Al lado de los *fata* de los individuos, que tienen una importancia decisiva, la historia se manifiesta como un proceso que, al través de indecibles sufrimientos, llega finalmente al establecimiento del orden, es decir, al dominio de Júpiter sobre la tierra. Lo que la vida exige de los pueblos y de los jefes de las naciones constituye el tema del símbolo de la segunda mitad de la *Eneida.* Si los *fata* no hubieran querido sino el dominio de los romanos, la *Eneida* podría considerarse como el documento de una gran época, en que el poder no conoció límites. Pero, en ese caso, no tendría nada que ver con los hombres.

* «Había yo negado que Italia entablase una guerra contra los Teucros. ¿Qué discordia es esta contra mis mandatos?

24 Cf. *A.* 1, 263; 265.

25 Cf. *A.* 1, 725; 696; 160.

Pero Eneas y el pueblo romano son llamados al dominio, porque están en condiciones de realizar el derecho y el orden, han sido elegidos para proteger la vida y rechazar los ataques, porque son los maestros de la *iustitia.* Los que se oponen al destino de Roma no son castigados y destruidos en cuanto enemigos de Eneas y de su pueblo, sino porque desconocen el significado de la justicia; porque se han olvidado de la parte más elevada del hombre. En definitiva, porque se oponen al *fatum,* y quieren vivir según sus caprichos y sus gustos. Dido y Turno, simbolizan perfectamente a los opositores del *fatum.*

El *fatum,* lo hemos dicho ya, es superior a los mismos dioses que ven su fuerza y su poder limitados frente al hado. Los dioses de Virgilio son fuerzas, amigas o enemigas, favorables o desfavorables, con las que el hombre tiene que contar en todo momento para realizar el destino histórico del *fatum.*

En cierto sentido, se podría hablar de un estoicismo en las páginas de la *Eneida.* La fuerza de Eneas frente a los dolores, y su capacidad para soportarlos; su compasión hacia los otros, sobre todo, hacia los débiles; la concepción de la obediencia hacia los *fata,* como conservación de sí mismo; su pensamiento acerca de la rebeldía, como destrucción de sí mismo; su *pietas,* es decir, el conocimiento amoroso; el aspecto irracional; todo esto nos lleva a la conclusión de que el simbolismo es la expresión y la forma de la experiencia virgiliana, en la que el elemento estoico de la antigüedad romana y la *humanitas* de los tiempos de Augusto mantienen el equilibrio en la forma de un nuevo heroismo, es decir, nos encontramos frente al dominador que es dominado moralmente [26].

Destino y Providencia son para, el estoicismo, una misma cosa, nombres de una realidad única, por la cual existe todo cuanto existe, y sin la cual nada podría venir a la existencia. Sin embargo, la actitud del poeta frente a la ley suprema de la creación no es la misma en las *Geórgicas.* Antes su confianza se abría, sin reticencias ante la sabiduría benévola del padre. Ahora se siente menos sereno, porque ha visto cómo se alzaban en torno suyo problemas inquietantes, que amenazaban esa fe. La concepción del destino es una de las menos claras que se hayan ofrecido a la meditación de los hombres; y en lugar de presentarse en plena luz, abunda por doquier en aporías y antinomias [27].

Virgilio ha tratado de descubrir un camino donde se pueda justificar la providencia y donde se puedan, al mismo tiempo, humanizar sus decretos. Y frente al Olimpo suntuoso de los dioses homéricos, donde había que

26 Cf. Büchner, K.: *Der Schicksalsgedanke bei Vergil* (Freiburg 1947); Pöschl, V.: *Die Dichtkunst Virgils,* pp. 89-94.

27 Sobre esta cuestión, véase Boyancé, P.: 'Virgile et le destin', en *Mélanges P. Laumonier* (Paris 1935) pp. 13-17.

contar con la *moira* —esta regla de juego a la que ni Zeus ni sus criaturas se podían oponer— Virgilio llega a idear, como lo hiciera Epicteto [28], el testimonio consciente a la divinidad. Y este testimonio, que se ofrece mediante la aceptación o sometimiento voluntario del *fatum* a la divinidad, es la última palabra de la doctrina del destino. Y así se ha podido escribir: «Donde retrocede la inteligencia, llega la voluntad y la adoración».

28 *A.* 1, 29; 39.

La métrica de Virgilio

El hexámetro latino.—Virgilio y el hexámetro.—La cesura.—Dáctilos y espondeos: formas del hexámetro.—Ictus y acento del hexámetro virgiliano.—Hacia una lectura del hexámetro latino.—Licencias y anormalidades poéticas.

El hexametro latino

El verso latino más antiguo es el que conocemos con el nombre de «verso saturnio». Aun conociendo todo lo que hay de verdad o de verosimilitud en las diferentes teorías elaboradas en torno a la esencia del saturnio, podríamos tan sólo afirmar que, probablemente, en él se alía la prosa con el verso. Al igual que en la poesía anglo-sajona, en el saturnio podríamos descubrir una sucesión de acentos fuertes, prescindiendo de un número estrictamente limitado y fijo de sílabas sin acento. Tal vez, influenciados por la métrica griega, los versos saturnios sintieron el efecto total de la cantidad, aunque no por eso perdió el acento de intensidad.

Tendremos que esperar a que Ennio invente el hexámetro latino, o más exactamente que adopte el hexámetro griego, para encontrarnos con versos puramente cuantitativos, y no acentuales o mixtos.

Los intentos de Nevio y de Livio Andrónico para versificar en latín cristalizaron en el verso latino, el llamado verso saturnio. Famosos saturnios son los dos conocidos:

Fato Metelli Romae fiunt consules
Dabunt malum Metelli Naeuio poetae.

En ellos es difícil precisar la importancia de la cuantidad prosódica, frente al acento de intensidad.

A Ennio se debe la introducción o adaptación del hexámetro griego empleado por Homero y que había adquirido ya un nivel de perfección, que los poetas latinos tardarán mucho tiempo en conseguir. Cuando el

hexámetro griego fue introducido en el latín, se vio desde el principio que la técnica de este verso imponía muchas limitaciones y restricciones y presentaba no pocas dificultades.

El hecho que Ennio no pudo o no supo respetar las normas, que la tradición griega había ya fijado, hará que los poetas posteriores piensen que su técnica era muy primitiva y que su verso no era elegante. Pero la severa crítica del clasicismo augústeo no pudo por menos de reconocer en él al creador de la lengua poética y se vio obligada a admitir sus méritos en este campo, si es verdad que Horacio, el representante de esa crítica, dijo de Ennio *patrium sermonem ditauit (A. poet.* 57). En este juicio horaciano podemos ver, sobre todo, una referencia a la capacidad de Ennio para crear términos poéticos, por ejemplo los famosos *dipla onómata,* como *altiuolans, altisonus, bellipotens, omnipotens, ueliuolus.*

Desde los tiempos de Ennio hasta casi la época de Virgilio y Horacio existía entre lengua y métrica una especie de conflicto, de cuyas fases no estamos siempre bien informados para conocer. En tiempos de Virgilio se da ya una visión más amplia de las leyes que regulan la poesía y un sentido maravilloso de las posibilidades técnicas que posee el hexámetro, en cuanto a la harmonía que nace de la oportuna colocación de las palabras en el verso. El canon estético que regulaba el elegante período de la prosa ciceroniana no carece de eficacia incluso sobre el período poético de Virgilio. Los poetas se preocupan mucho de la forma de las palabras, y no sólo de las que han de colocarse al final del hexámetro, sino también de las que ocupan cualquier otro lugar.

Las palabras parecen disponerse en el verso, según una línea de simplicidad natural, en el puesto más conveniente a cada una. Pero en realidad los poetas augústeos, sin tener consciencia exacta, no hacen otra cosa sino seguir, casi intuitivamente, las normas que una larga tradición poética y la técnica de la versificación se han ido fijando poco a poco de una forma definitiva. En realidad, el refinamiento técnico del verso augústeo no consiste sino en esto: en haber aprendido los poetas, en la escuela bajo la influencia del ejemplo de la refinada poesía calimaquea, los *páthe,* los *uitia* del hexámetro que evitan, y en haber formulado algunos caracteres de la métrica verbal y algunas adaptaciones necesarias más de acuerdo con la lengua latina.

Ennio, el *néos Homeros,* empeñado como estaba en su intento de seguir de cerca y totalmente a su gran predecesor, y encerrado en los impedimentos de una lengua que comenzaba a conocer entonces los problemas técnicos que imponía el nuevo verso, había intentado resolver, de alguna manera, el conflicto lengua-métrica, incluso mediante la innovación de lo referente al uso de las cesuras. Por lo demás, el hexámetro homérico que Ennio imitaba no le daba ocasión respecto a una tipología verbal.

De la observación de los medios técnicos empleados por Homero, Ennio aprendió solamente a formarse una serie de esquemas para cada uno de los lugares del verso, esquemas que, para el comienzo y final del vero, se convierten, al modo homérico, en fórmulas estereotipadas y fijas. Por eso no se libro en sus hexámetros de una disporsición de las palabras todavía primitiva y casi prosaica, que seguían una a otra mecanicamente. El ambiente cultural y literario del período arcaico no sabía prescindir del valor fonético de la palabra tomada singularmente y, con mucha frecuencia, aislada mediante la aliteración inicial.

Pero el ritmo verbal presenta caracteres de libertad y de independencia frente al ritmo prosaico. Por esto las palabras deben disponerse en el verso, no sólo conformándose a la secuencia exigida por los pies, sino también según leyes y limitaciones que la técnica de la versificación, perfeccionada y refinada poco a poco por los poetas, considera válidas. Y es precisamente por respeto a estas restricciones cómo algunas palabras, de particular aspecto prosódico, pueden encontrar un puesto fijo en determinados lugares. En este sentido se puede hablar de localización de tipos métricos en el hexámetro latino de la época clásica. Nos referimos, como es bien claro adivinar, a palabras que forman un sólo dáctilo o palabras con un final espondaico.

Las palabras dactílicas, o que terminan en un dáctilo, no pueden subdividirse en dos pies diversos, sino que deben coincidir en un solo pie. Por eso, vemos con muchísima frecuencia esas palabras en el quinto lugar, o en el primero, y raras veces en el cuarto. Y, por el contrario, en Virgilio y en el hexámetro augústeo o post-augústeo, se evita en el segundo y tercer lugar. El hexámetro clásico evita en los lugares 2.° y 3.° una palabra o una final espondáica. Más tarde los poetas elegíacos perfeccionan el dístico, admitiendo casi como ley constante que al principio del hexámetro haya al menos un dáctilo que modere el aspecto espondaico del verso. En cambio el dístico de Catulo se resentía todavía del dístico griego, ya por el principio de ritmo espondaico, ya por el empleo frecuente de versos espondaicos.

Ennio distribuyó las palabras en sus versos según su cantidad, reconociendo las dificultades y limitaciones a que acabamos de referirnos. Cada uno de los seis pies del hexámetro serán necesariamente un dáctilo o un espondeo y las sílabas se sucederán de esta forma: larga, breve y breve, o larga y larga, es decir un dáctilo y un espondeo. La dificultad primera estaba en encontrar suficientes sílabas breves. Así, al principio, cuando la técnica no se ha desarrollado suficientemente, nos encontramos con hexámetros holo-espondaicos, aunque Ennio puede escribir hexámetros, con cinco dáctilos, como en el famoso, de armonía imitativa:

át tuba términcó sonitú taratántara díxit [1].

Vemos en este ejemplo la aliteración característica y la evidente onomatopeya. Pero del mismo Ennio nos encontramos con el que se ha podido llamar *hexameter minimus,* en el que no hay ninguna sílaba breve, como en este otro igualmente conocido:

ólli réspondít rex Álbaí Longái *(An.* 1, 31)

Lucrecio, un siglo más tarde se enfrentará con el grave problema del tema de su poesía. Logrará salir airoso, y ofrecerá un verso más ágil, más fluido. Junto a las sílabas breves que dan movilidad a sus versos, nos encontramos con hexámetros como éste, con dos espondeos finales que dan pesantez:

Ínsatiábilitér defléuimus áeternúmque (3, 907).

Los dos espondeos finales —por lo tanto hexámetro espondaico— se corresponden a los cuatro dáctilos del primer hemistiquio.

De todos modos, hemos de apresurarnos a decirlo, el verso latino, y concretamente el hexámetro dactílico, no es tan sólo la sucesión continua y ordenada de dáctilos y espondeos, o de arsis y tesis, esto es, ictus y sílabas sin acentuar. Sólo en la medida en que figuran valores sintácticos expresivos, se puede hablar de una unidad melódica y significativa. Junto a la sucesión de arsis y tesis, debe darse una distribución artística de las palabras, y una armonía particular que es la que determina el verso. Se debe dar una coexistencia entre la frase, elemento sintáctio, y el verso, elemento métrico. Solo de tal coexistencia puede surgir la belleza, la armonía y la expresividad del verso latino.

En el hexámetro latino —lo mismo que en el griego— se da un solo esquema métrico, pero una variedad riquísima de correspondencia entre cantidad y palabra. Hay hexámetros en que sólo bastan tres palabras y otros en que encontramos ocho e incluso más, como en estos:

Párce piás sceleráre manús, non mé tibi Tróia
éxternúm tulit áut cruor híc de stípite mánat *(A.* 3, 42-43).

Podemos afirmar que una de las características del hexámetro, frente a otros versos —sobre todo los empleados en la lírica— es la heteronomía. La isometría —sucesión de palabras de esquema métrico igual— era una

[1] Por imposibilidad de marcar cada una de las sílabas con los signos convencionales, correspondientes a sílaba larga y sílaba breve, indicamos con el acento el lugar donde va el *ictus.* El lector ve, de acuerdo con la sucesión de los acentos, las otras cantidades.

de las características de la primitiva prosa rítmica romana, que los latinos llamaban *carmina* [2].

VIRGILIO Y EL HEXAMETRO LATINO

Se ha podido llamar a Virgilio el «rey del hexámetro latino», y esto no porque el hexámetro fue su verso exclusivo, cuanto porque el hexámetro, que ya lo habían empleado Ennio y Lucrecio, como hemos indicado, adquiere en sus manos una fuerza de expresión desacostumbrada y una especial finura [3]. Junto a Virgilio tenemos también a Ovidio que lo emplea, aunque a veces junto con el pentámetro, formando lo que se llama «dístico elegíaco». Ovidio es mucho más fecundo que nuestro poeta, pero dudamos que sus hexámetros superen a los de Virgilio.

Cuando Virgilio toma en sus manos el hexámetro para servirse de él como de molde para vaciar allí el fruto de su poesía, dicho verso distaba mucho de aquella perfección y armonía a que había llegado con Homero. Será mérito especial del poeta de Mantua haber sabido imprimir al hexámetro latino el sello de un tecnicismo y de una perfección no superada a veces hasta nuestros días. Desde los tiempos de Ennio, en los comienzos de la adaptación del hexámetro griego, hasta Virgilio la técnica se ha ido perfeccionando y se ha logrado la perfección que admiramos en Ovidio y en el mantuano.

El poeta de Mantua se enfrenta con el hexámetro y logra, según normas y reglas fijas, construir un modelo o esquema normal, que variará, dentro de los límites naturales del verso, para expresar la amplia escala de los sentimientos más diversos. Como norma esencial: los cuatro primeros pies del hexámetro serán siempre dáctilos o espondeos; el quinto será *siempre* dáctilo, y el sexto espondeo o troqueo, según los casos. El metro está determinado, pues, por la cantidad de las sílabas largas o breves, entendiendo el valor de una breve como la mitad del de una larga.

En todo hexámetro de Virgilio habrá una o más cesuras, es decir, «corte» o pausa en el ritmo que coincide entre palabra y palabra, dentro de un mismo pie; no se da ese «corte» dentro de una palabra y dentro de un pie, sino dentro de un pie y entre palabra y palabra. Dicha cesura estará siempre dentro del 2, 3 o 4 pie, o lo que es lo mismo dentro del 3, 5 o 7 semipié, dado que cada pie tiene dos medios pies.

El hexámetro, en la perfección a que llega con Virgilio, no admite normalmente el hiato, sino que, por el contrario, se da siempre la elisión de

2 Podemos admitir la etimología que trae Ernout-Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine,* s.u. *carmen, cano.*

3 Señalamos luego en la bibliografía las obras más importantes acerca de la métrica latina y del hexámetro virgiliano.

la vocal final de palabra con la inicial de la inmediata. Lo mismo sucede cuando la sílaba final termina en *-m* y la siguiente comienza por vocal. Los antiguos habían admitido la elisión de sílabas, cuando una terminaba en *-s*. Virgilio nunca elide en casos parecidos.

El hexámetro normal de Virgilio podría estar representado por este esquema:

árma uirúmque canó / Troiáe / qui prímus ab óris *(A.* 1, 1).

En este verso y en la mayoría de los de Virgilio encontramos una sucesión racional de largas y breves. Según sea el movimiento que el poeta desee dar a su verso, habrá abundancia de dáctilos o abundancia de espondeos. La distribución y ordenamiento de las palabras en el metro subordinan la incidencia del acento sobre la sílaba fuerte o arsis. Pero de esto nos hemos de ocupar más adelante.

La cesura

Los latinos conocen la palabras *caesura,* que es una simple traducción del griego *tomé*, y que indica un «corte». Pero no un «corte», dentro de la palabra, sino precisamente entre palabra y palabra. Es un «corte» o más exactamente una pausa que se efectúa al final de una palabra, en medio de un pie. En el verso que hemos citado —es el comienzo de la *Eneida*— la cesura después de *cano* divide por medio el tercer pie: *nó/Tro;* y la cesura después de *Troiae* hace lo mismo con el cuarto pie *iáe/qui.*

Hay que distinguir la cesura de la diéresis, que es también una pausa o un «corte». Pero mientras la cesura se efectúa, como vamos diciendo, en medio de un pie separando una palabra de otra, la diéresis tiene lugar entre pie y pie, y entre palabra y palabra. Tal es la diéresis o pausa, por ejemplo, de los asclepiadeos menores:

Máecenás atauís / édite régibus

Aquí la cesura «corta» el primer hemistiquio: espondeo y coriambo, del segundo, compuesto por dos dáctilos o por un coriambo y un yambo.

Por eso a la, impropiamente llamada, «cesura bucólica» debemos llamar también, «diéresis» o «puntuación bucólica», por haber sido empleada sobre todo por Teócrito y otros bucólicos griegos. Por definición de la cesura como «corte» dentro de un pie, no cabe aplicar esa denominación al «corte» que se produce entre pie y pie. Esta «diéresis» o «puntuación bucólica» suele darse, normalmente, después de una puntuación fuerte, es decir entre dos frases que tienen por sí misma un sentido completo. Veamos estos dos ejemplos:

Nón equidem ínuideó / mirór magis; / úndique tótis
Áut aliquam ín magnó sequitúr grege. / Cláudite, nýmphae.

En ambos casos, entre *magis* y *undique*, y entre *grege* y *Claudite,* tenemos un corte entre dos pies y entre dos palabras, y en ambos, los dos primeros hemistiquios tienen sentido, sin acudir al segundo hemistiquio. Por eso, si prescindimos de este detalle, es decir de la puntuación fuerte —punto o punto y coma— podrían multiplicarse los casos de diéresis o puntuación bucólica, que en realidad no son muchos.

La cesura puede ser masculina o femenina. La primera tiene lugar después de sílaba larga, y la femenina después de sílaba breve; otros prefieren llamar a la cesura masculina «cesura fuerte», y a la femenina, «cesura débil». Según esto, la cesura masculina tiene lugar dentro de un espondeo, o dentro de un dáctilo, con separación de la sílaba larga de las dos breves; mientras que la femenina sólo se da dentro de un dáctilo, cuando separa el troqueo primero de la sílaba breve que queda.

He aquí algunos ejemplos de césuras fuertes o masculinas:

Árma uirúmque canó / Troiáe / qui prímus ab óris *(A.* 1, 1).
Vólnus alít uenís / et cáeco cárpitur ígni *(A.* 4, 2).
Géntis honós / haerént / infíxi péctore uúltus *(A.* 4, 4).
Quále per íncertám lunám / sub lúce malígna *(A.* 6, 270).

Y ahora otros casos, de cesuras femeninas o débiles:

Quídue doléns regína / deúm tota uóluere cásus *(A.* 1, 9).
Néc iam sé capit únda / uolát uapor áter ad áuras *(A.* 7, 466).
Cónticuére; / sopór fessós compléctitur ártus *(A.* 2, 253).

Por lo general, Virgilio emplea una pausa al final del verso o de línea. Más de la mitad de los versos de la *Eneida* tiene esa pausa al final; es claro que nos estamos refiriendo a los finales en troqueo y no en espondeo. En el caso de un troqueo, que termina el hexámetro, falta un pie o silencio —si hablamos en música— al final para completar el ritmo. Resultaría muy monótono escuchar versos con una pausa al final de cada uno de ellos; por eso los buenos poetas los evitan. Sólo en casos especiales resulta así, y cuando se da un interés estilístico especial.

La cesura o pausa en el ritmo puede ser sencilla, doble o triple, según sea una sola, o dos o tres las que encontramos en un mismo verso. Pero no hay que multiplicar las cesuras. Si admitimos que uno de los efectos o funciones de la cesura es poner de relieve la palabra afectada por la cesura, no pueden multiplicarse, ya que en ese caso resultaría que todas las palabras eran puesta de relieve, lo que es absurdo. Al querer subrayar una idea o una palabra, ésta pierde su valor si las demás también lo están igualmente subrayadas.

Según el lugar que ocupan las cesuras dentro del pie, reciben el nombre de:

a) Triemímeris o semiternaria, cuando va después del tercer semipié; también trihemímera.

b) Pentemímeris o semiquinaria, cuando cae después del quinto semipié; también penthemímera.

c) Heptemímeris o semiseptenaria, cuando la tenemos después del séptimo medio pie; también hepthemímera.

La cesura principal y más armónica, en general, es la penthemímera, que a veces va acompañada de una de las otras dos, como en el primer verso de la *Eneida* que hemos citado más arriba. La penthemímeris o semiquinaria tiene la virtud de dividir el verso en dos partes sensiblemente iguales en cuanto al número de sílabas: 7/8; 7/9; 6/8; etc.

Además del papel que tiene la cesura para poner de relieve una palabra, también se produce a veces un fenómeno especial. Consiste en el alargamiento de una sílaba breve por naturaleza que, precisamente, en virtud de la cesura, se alarga. Hay bastantes casos en Virgilio. El lector los puede descubrir por sí mismo.

Dactilos y espondeos

El hexámetro puede variar, desde un verso ponderado, lento de movimiento, cargado de fuerza y majestad, con doce sílabas, esto es con cinco espondeos y un espondeo o troqueo final, hasta otro vivo, rápido, de diecisiete sílabas, es decir: cinco dáctilos y el espondeo o troqueo final.

Naturalmente es al poeta al que corresponde adaptar el paso y el peso de cada verso al sentido. En ello se nota el poder y la maestría del verdadero artista.

La forma SSSSSS —S = espondeo— del hexámetro es muy rara. Recordemos aquí tres hexámetros que han sido atribuidos —con razón o sin ella— a Ennio:

> Cíues rómaní / tunc fácti súnt Campáni
> Íntrodúcuntúr / legáti Mínturnénses
> Ólli réspondít / rex Álbaí Longái

La forma SSSSDS no es rara entre los poetas. Virgilio la emplea expresamente para poner de relieve el trabajo pesado de los Cíclopes:

> ílli inter sesé / magná ui brácchia tóllunt *(A.* 8, 452)

o para indicar la fatiga de los remeros, como en este otro verso:

> ádnixí torquém spumás / et cáerula uérrunt *(A.* 4, 583).

A veces puede expresar un tardo resentimiento, como sucede en este verso:

ét casum ínsontís / mecum índignábar amíci *(A.* 2, 93).

Notemos las dos elisiones finales, después de casu*m* y mecu*m*.

Otras conjura el horror del rostro de Héctor muerto:

squálentém barbam ét concrétos sanguine crínes *(A.* 2, 277).

Otras, expresa una solemne acción de gracias como en este verso:

érgo omnís longó / soluít se Téucria lúctu *(A.* 2, 26).

Forma completamente diferente de este esquema que hemos visto, es este otro: DDDDDS, que sirve admirablemente para imitar y reproducir el sonido del galopar de los caballos:

quádripedánte putrém sonitú / quatit úngula cámpun *(A.* 8, 596).

O las notas brillantes de una trompeta:

át tuba térribilí sonitú / taratántara díxit.

O la orden del patrón de una nave que quiere animar a los esforzados remeros:

póste recúmbite uéstraque péctora péllite tónsis.

O la rapidez con que se esfuma un fantasma:

háec ubi dícta / lacrimántemet múlta uolentem
dícere déseruít / tenuésque recéssit in áuras *(A.* 2, 790-91).

O el resplandor del éter:

háec super ímposuít / liquidum ét grauitáte caréntem.

Entre las formas extremas SSSSSS y DDDDDS hay toda una gama de combinaciones que el poeta emplea según los sentimientos que quiere expresar. Claro que no siempre el poeta ha pretendido emplear formas determinadas con la intención que a veces queremos descubrir los comentaristas o estudiosos modernos. Es decir que, junto a una gran parte objetiva, el comentarista pone de su parte no poco de subjetivo, que no quiere decir falso o desprovisto de fundamento. Es decir que, incluso en estos casos, cabe la interpretación subjetiva, siempre que no haya oposición con las normas habituales de Virgilio.

Hexametro espondaico

Se llama así al que tiene el quinto pie espondeo. Los otros pueden ser dáctilos o espondeos, según los casos. Por supuesto que no es lo mismo «hexámetro espondaico» que «hexámetro holoespondaico», es decir con todos espondeos, a excepción, claro está, el sexto que puede ser espondeo o troqueo, según los casos. En el hexámetro espondaico, los dos espondeos finales contrastan con los cuatro primeros pies, que pueden ser dáctilos, como hemos dicho. He aquí algunos ejemplos:

Cécropiúmque thymum ét graue oléntia céntauréa *(G.* 4, 270).
Díscedéns chlamidémque auró dedit íntertéxtam *(A.* 8, 167).

Tal vez uno de los ejemplos más significativos del hexámetro espondaico es el siguiente:

cónstitit átque oculís Phrygia ágmina círcumspéxit *(A.* 2, 68).

Los dos espondeos finales, en una sola palabra: *círumspéxit* refleja admirablemente el gesto calculado, despacioso y atento de la inspección que Sinón realiza en torno a sus tretas y engaños bien preparados.

Variedad de formas del hexametro

Según sea el orden o sucesión de los pies en el hexámetro, podemos hablar de diferentes formas, que se reducen a 32, según el siguiente cuadro:

Con seis espondeos	1
Con cinco espondeos y un dáctilo	5
Con cuatro espondeos y dos dáctilos	10
Con tres espondeos y tres dáctilos	10
Con dos espondeos y cuatro dáctilos	5
Con un espondeo y cinco dáctilos	1

En líneas generales, podemos admitir que cada una de las variantes o formas en la distribución de los pies tiene su carácter y su finalidad propia. Pero no siempre resulta fácil expresar o descubrir las diferencias precisas de cada caso. De todas maneras, para limitarnos a ejemplos claros, veamos estos dos casos:

Ílli intér sesé / magná ui brácchia tóllunt
ín numerúm / uersántque tenáci fórcipe férrum *(A.* 8, 452-53).

Los SSSSSD del primer verso representan, como ya hemos indicado antes, el duro trabajo de los cíclopes en la forja de las armas. La segunda

línea ofrece un movimiento rítmico: *in numerum.* En los DSDSDS de este verso nos parece escuchar el «din don, din don, din don», de una pareja de forjadores, ocupados en golpear alternativamente el hierro enrojecido sobre la fragua.

Otro buen ejemplo del empleo efectivo de DSDSDS lo vemos en la descripción de Neptuno, que va avanzando sobre el mar:

átque rotís summás leuibús perlábitur úndas *(A.* 1, 147).

Podemos descubrir en la alternancia de dáctilo / espondeo el suave ondular de las olas del mar, sobre las que avanza o se desliza el rey de las aguas.

Completamente diferente de la simple «antifonía» de DSDSDS es la sutil simetría de DSSSDS, tan del gusto de Virgilio, como se ve en este ejemplo:

úna salús uictís / nullám speráre salútem *(A.* 2, 354).
párcere súbiectís / et débelláre supérbos *(A.* 6, 853).

Ictus y acento

El ritmo musical poético y el ritmo de la prosa métrica es una serie y sucesión regular de sonidos articulados o cantados. Pero para que una serie regular de sonidos articulados posea un ritmo sensible, es preciso que los mismos sonidos, que se suceden a intervalos, estén agrupados con carácter de unidad en oposición a otros grupos semejantes. El coeficiente de esta unidad se considera generalmente el *ictus* o «percusión», que señala, con intensidad espiratoria, el inicio de cada uno de los elementos de una serie rítmica constituida por sílabas o notas musicales. Vale, pues, lo mismo para el verso latino que para el canto gregoriano. El *ictus* o el *arsis* coinciden en la métrica latina, aunque en los autores griegos y en el canto gregoriano el *ictus* coincide con la tesis. Tenemos, pues, esta precisión: *arsis* = tiempo fuerte = *ictus,* en la métrica latina.

La musicalidad del verso depende en gran parte de la no coincidencia del *ictus* con el acento propio —tal como se lee en prosa— de cada palabra. Cuando en un verso cualquiera coincide el *ictus* con el acento de la palabra individual, se llega a efectos tan poco artísticos y monótonos como éstos:

Spársis hástis lóngis cámpus spléndet et hórret (Ennio).
Nám commúnibus ínter sé radícibus háerent (Lucr. 3, 325).
Ímpius háec tan cúlta nouália míles habébit *(E.* 1, 70).
Dáphnis ad ástra ferémus: amáuit nós quoque Dáphnis *(E.* 5, 52).

Prescindimos aquí de aquellos versos en que cada uno de los pies es una sola palabra. La tradición retórica y escolástica caracteriza con el nombre de *podoméreis = pertipedes* a esos versos que en nada se diferencian de una secuencia y que son muy parecidos a la prosa. Como dice Diomeses *(Gram. Lat.* 1, 499, 12), *partipedes sunt qui in singulis pedibus singulas partes adsignant,* ut:

Míscent fóede flúmina cándida sánguine spárso.

Los tratadistas han distinguido entre versos *homodinos* y versos *heterodinos.* En los primeros predomina la correspondencia entre el acento tónico y la parte fuerte del pie, es decir el *arsis* y el *ictus,* que en el hexámetro, como hemos señalado ya, corresponde a la primera sílaba larga de cada pie. Este tipo de verso tiende a producir un efecto de expresión característico: espontaneidad, viveza, alegría, rapidez de movimiento.

La correspondencia de fuerzas o elementos —notemos que *homodino* denota adecuación de movimiento o de dirección [4]— produce un efecto de armonía y de paz que repercute en la expresividad del verso. Con todo hay que notar que, cuando hablamos de los efectos de expresión no debemos ser demasiado absolutistas, so pena de caer en un subjetivismo muy peligroso. Cada uno de los elementos estilísticos hay que interpretarlo en función de su contexto y coordinarlo con los demás elementos que le acompañan.

Un ejemplo de verso homodino lo tenemos en el verso que acabamos de citar más arriba:

Ímpius háec tam cúlta nouália míles habébit *(E.* 1, 70).

Ya hemos dicho que cuando se repiten los versos homodinos se pierde la sensación poética para caer en un sentimiento de prosa.

Por el contrario, los versos heterodinos son aquellos en los que en la mayoría no se corresponden el acento y el *ictus.* Suele expresar idea de resistencia, de pesadez, de tedio, de dificultad física o psicológica, limitación y pesadumbre. He aquí un ejemplo, entre muchos:

Ápparént rarí nantés in gúrgite uásto *(A.* 1, 118).

Aquí podemos ver expresada, con esta disposición heterodina de acento e *ictus,* la congoja y laboriosa ansiedad de los náufragos perdidos en medio del mar. Claro que en esta interpretación, que algunos autores han propuesto, no falta tampoco el elemento subjetivo que no puede sustituir a lo que realmente quiso expresar Virgilio.

4 Las dos palabras *homodino* y *heterodino* están formadas sobre la base griega *dine* = giro, dirección, torbellino.

Aunque reconocemos el lado vulnerable de la posición metodológica del Prof. Knight, para el caso presente podemos mantener los resultados a que ha llegado [5].

En general, podemos ver que en los pies 5 y 6 del hexámetro coinciden el *ictus* con el acento. No ocurre lo mismo con los otros pies, en los que se da una gran variedad en la relación *ictus / acento.* Por supuesto que, cuando el tiempo fuerte o *ictus* y el acento de todas las palabras caen en sílabas diferentes, se tiene la impresión de algo duro. Veamos el efecto desastroso que produce este verso de Ennio:

Híspané non Rómané memoréti loquí me

En virtud del conflicto entre acento e *ictus,* en cada uno de los pies del hexámetro, el verso que sonaría así:

Hispáne non Románe memoréti lóqui me

adquiere el sonido que hemos marcado en el verso, anteriormente señalado con los *ictus* correspondientes.

No tenemos que insistir diciendo que el verso de Ennio es un caso raro, y tal vez el poeta ha pretendido buscar un efecto sonoro especial para sugerir, por ejemplo, el acento distintivo y peculiar de los españoles.

La colocación de las palabras es la que determina el interés del diseño rítmico. Notemos el efecto y el juego de coincidir o no el acento y el tiempo fuerte en estos dos versos de Catulo (62, 21-22) en los que se repiten las mismas palabras, con relaciones y tipología métrica diferentes:

Quí natám possís compléxu auéllere mátris
cómplexú matrís retinéntem auéllere nátam

La importancia que tiene para la estructura de un verso cuantitativo la tipología, la forma y el aspecto métrico de las palabras que lo componen se ha descubierto modernamente. Los críticos modernos han profundizado en este sentido y han puesto de relieve la relación que existe entre ritmo y lengua. Los críticos y los rétores antiguos sabían, cuando más, dar consejos especiales, tales como evitar, al final del verso, un monosílabo o palabras de muchas sílabas. Pero ya en la antigüedad, los poetas más refinados, dejándose llevar por su gusto artístico, habían intuido que determinadas palabras, o mejor dicho, que palabras constituidas por determinadas secuencias cuantitativas no se hallaban bien «a gusto» en determinados lugares del verso.

5 Knight, W. F. J.: *Accentual symmetry in Virgil* (Oxford 1939), sobre todo pp. 334-51.

Así por ejemplo, si el quinto *longum* —los metrólogos modernos llaman *longum* a la sílaba larga del tiempo fuerte, y llaman *biceps* al tiempo débil que resulta de dos breves o de una larga— coincidía con una sílaba final, la palabra que terminaba con esa sílaba larga se soportaba mal, ya perteneciera a un monosílabo, a un yambo, a un espondeo, a un anapesto o a un moloso. A no ser que el carácter anormal del verso no tuviera un efecto especial.

El problema de la coincidencia *pie / palabra* no se sentía en la poesía griega, o en todo caso se sentía en menor grado que en la latina. En el hexámetro homérico se puede descubrir una constitución formular que trasciende más allá de las palabras aisladas. Se puede sospechar que el poeta atendía más al ritmo total, que surgía de la yuxtaposición de las palabras, que a cada uno de los pies.

La introducción del hexámetro en latín se encontró con un ambiente que estaba hecho a los efectos que se podían descubrir o alcanzar del encuentro *pie / palabra*. Por eso, al comienzo de la historia del hexámetro latino, el ideal estará constituido por un tipo, como este verso de Ennio:

> Lábitur úncta carína per áequora cána celócis.

Este verso y otros similares nos muestran cómo los términos conservan su independencia fonética. Pero este esquema típico se hace muy pronto insuficiente y poco expresivo.

Si leemos un verso cualquiera de Virgilio, por ejemplo éste:

> Sáepe leuí somnúm suadébit iníre susúrro *(E.* 1, 55).

nos damos cuenta de la posibilidad que confiere a la expresividad una palabra trocáica al principio. La impresión de rapidez que resulta del empleo de dáctilos se refuerza y el poeta recurre a la final trocáica para dar más fuerza a toda una unidad sintáctica, o para comunicar al verso una vivacidad o un *pathos* excepcionales:

> átque supérba patí fastídia? / nónne Menálcam? *(E.* 2, 15)
> álba ligústra cadúnt, uaccínia nígra legúntur *(E.* 2, 18).
> Dáphnin ad ástra ferémus: amáuit nós quoque Dáphnis *(E.* 5, 52).

La adaptación de la forma prosódica al sentido no es otra cosa, en poesía, que la relación del «significante y del «significado». El efecto rítmico que se obtiene es, con frecuencia, evidente:

> Díxerat ét totó conixus córpore férrum
> cónicit. Hásta uoláns noctís diuérberat úmbras *(A.* 9, 410-11).
> Óccidit, occiderítque sinás cum nómine Tróia *(A.* 12, 828).

Ordinariamente se suele decir que la elección de versos con cuatro dáctilos iniciales se reserva para expresar la rapidez, y que los versos de

ritmo espondáico indican movimientos lentos o también momentos solemnes o difíciles. En términos generales, podríamos admitir estas afirmaciones, aunque no siempre se puede explicar ese fenómeno. En la realidad no es suficiente la sola y simple secuencia de dáctilos o de espondeos para hacer más acorde el ritmo métrico con la idea significada. Es más bien el aspecto prosódico de las palabras, las formas fonéticas, el juego de los finales de palabras, los que, acompañados, según las circunstancias, de un ritmo dactílico o espondaico, forman un todo con la imagen poética y con la idea expresada.

Como norma general podemos decir que el hexámetro virgiliano, al comienzo y al final, hace coincidir el *ictus* con el acento. En el medio del verso suele darse el conflicto entre acento e *ictus*. Pero con tal sutileza artística, que dicho conflicto introduce un elemento de musicalidad y agradable armonía.

Final de los hexametros

Como regla general, el hexámetro virgiliano exige la coincidencia del *ictus* y del acento en los dos últimos pies del verso. He aquí los modos cómo se consigue esta coincidencia:

1. Con una palabra de dos o más sílabas, seguida de trisílabos, como en estos modelos:

córde uolútans *(A.* 1, 50).
tendítque fouétque *(A.* 1, 18).
tenuére colóni *(A.* 1, 12).

2. Con una palabra de tres o más sílabas y un disílabo:

cónderet úrbem *(A.* 1, 5).
aspérrima bélli *(A.* 1, 14).

3. Con una palabra de dos o más sílabas, seguidas de un monosílabo sin acentuar y un dísilabo (es menos frecuente); del tipo:

póndus et áuri *(A.* 1, 359)
gaudéntque neque áuras *(A.* 6, 733).

4. Hay otras terminaciones diferentes, pero que pueden entrar, de una manera o de otra, dentro de estos tres primeros esquemas. Así, por ejemplo:

óptime pró me *(A.* 12, 48).
póndere sí qua *(A.* 9, 512).
prímus ab óris *(A.* 1, 1).

A veces hay excepciones a estas normas, aunque se conserva la coincidencia entre *ictus* y acento. Por ejemplo:

perfráctaque quádripedántum *(A.* 11, 614).

En otras ocasiones encontramos versos en que no coincide el *ictus* con el acento. Virgilio termina el hexámetro con una palabra griega cuyas dos primeras sílabas breves forman la parte débil del dáctilo. En tal caso no puede coincidir —o no coincide de ordinario— el *ictus* con el acento. Con ello se consigue un efecto exótico, como lo es la palabra que cierra el verso. He aquí algún ejemplo:

súaue rubéns hyacínthus *(E.* 13, 63).
et Ínoó Melicértae *(G.* 1, 437).

Cuando un hexámetro termina con un monosílabo acentuado, el oído se extraña no sólo por la simple presencia de una palabra tan ligera en un lugar tan importante, sino también por la no coincidencia del *ictus* y del acento, ruptura y extrañeza que se hace más estridente por coincidir en el último pie del verso. Así vemos en estos dos versos de Virgilio:

stérnitus éxanimísque treméns / procúmbit humí bos *(A.* 5, 481).
lítoreís ingéns / iuuénta sub ílicibús sus *(A.* 3, 390).

Este último verso de Virgilio nos recuerda aquel otro festivo de Horacio, que el autor ha compuesto expresamente de ese modo para producir en el lector un efecto jocoso que responde perfectamente a lo ridículo de tal alumbramiento:

Párturiúnt montés / nascétur rídiculús mus.

Lectura del hexametro latino

De los estudios sobre el tema, se deduce como conclusión evidente que el *ictus* en la mélica y en la poesía, aislada del canto, se caracterizaba por una particular intensidad en la pronunciación de la sílaba en que recaía. Pero junto a esto existía en latín, como en griego, el acento. Veamos, por ejemplo, este verso de la primera egloga virgiliana:

Siluestrem tenui Musam meditaris auena *(E.* 1, 2).

En *síluestrém* tenemos los dos ictus, que hemos marcado, y además el acento sobre la sílaba *ués.* Se nos antoja absurdo pensar que se pronunciaba *síluestrem* o *siluestrém,* sin tener en cuenta para nada el seguno o el primero, respectivamente, de los *ictus,* y en ambos casos el acento propio de la palabra *siluéstrem.* No menos absurdo sería suponer que se pronunciaba *siluéstrem,* sin tener en cuenta los *ictus,* coeficientes indis-

pensables de la técnica del verso. Según estas premisas, la cuestión de la lectura de los versos, y en nuestro caso concreto del hexámetro, se resolvería de diferentes maneras:

1. Lectura de los versos latinos —y también de los versos griegos— como si fueran prosa, es decir sin preocuparse para nada del *ictus.* Así lo entendió Carducci, en sus *Odas Bárbaras,* que reprodujo los metros de Horacio, tal como sonaban al ser leídos según el acento normal de las palabras en prosa, es decir de esta manera:

Siluéstrem ténui Músam meditáris auéna.

2. Lectura de los versos latinos y griegos pronunciando los *ictus* como acentos de intensidad, descuidando el acento normal de las palabras; esto es, atendiendo solamente a los *ictus* y pasando por alto los acentos normales de las palabras:

Síluestrém tenuí Musám meditáris auéna.

Esta es la manera de «escandir» los versos en las escuelas de Inglaterra y de Alemania. Al sustituir la noción de sílaba larga o breve por la otra de sílaba acentuada o sin acentuar, se hace coincidir el *ictus* con los acentos.

3. Lectura en que se mantienen los *ictus* caracterizados por un grado particular de intensidad y, al mismo tiempo, los acentos musicales de la palabra; esto, de acuerdo con una hipótesis que admite que el acentro griego y el latino eran de naturaleza musical, es decir, que se pronunciaban en un tono más alto. En el caso concreto de *siluestrem,* la primera y la tercera sílaba tendrían la peculiar intensidad con la espiración dinámica, mientras que *ues* se articularía con un sonido más alto y agudo.

Pero a esta teoría se opone el que un acento melódico o musical no existe sin intensidad, como no existe un acento intensivo o dinámico, sin modificación de sonido. A lo sumo se podría exigir que las sílabas *sil* y *trem* tuvieran un acento menos intenso que la sílaba *ues.* Pero esto mismo conduciría a unos resultados absurdos: las tres sílabas de *siluestrem* tendrían un acento de intensidad propio, aunque desigual. Concretamente, hay que decir que una cosa es la teoría, y otra la práctica. Si en teoría o en escritura podemos distinguir perfectamente las sílabas acentuadas del *ictus,* mediante el acento grave o agudo por ejemplo, en la práctica nos sería muy difícil hacerlo. Las lenguas modernas desconocen esa duplicidad de intensidad, esto es, el acento melódico o musical y el acento dinámico o espiratorio.

4. En vista de que algunos autores niegan la existencia del *ictus,* tendríamos una lectura de los versos griegos o latinos sin dicho *ictus.* La alternación ordenada de sílabas largas y breves, pronunciadas con exactitud, junto con los acentos de naturaleza meramente musical, engendra el

ritmo, que no exige la intervención de ningún otro coeficiente. Prescindiendo ahora de las dificultades científicas y prácticas para representar las diferencias prosódicas, una «escansión» como la que propugnan estos autores se funda en la presunción errónea de que existe un acento musical carente del coeficiente dinámico e intensivo.

Ahora bien, aunque se pretenda reducirlo a sus límites más concretos, este coeficiente es inalienable. Siguiendo la opinión de estos autores que, por otra parte, merecen todos los respetos, nos enfrentaríamos con una lectura sin *ictus*, con una reproducción artificiosísima, por no decir absurda, de la cantidad en la que se conservarían los acentos normales de las palabras. La escansión, en este cuarto caso, sería más o menos la misma que ya hemos visto en el primer apartado.

En todo lo que vamos diciendo a este respecto, cada una de las diferentes teorías que hemos expuesto tiene su parte de verdad. Todas ellas, cada una en su caso, sacrifican uno de los elementos esenciales del complejo rítmico del verso. El acento de la palabra, en la teoría, número 2; el *ictus*, en la primera y en la cuarta; o admite su coexistencia, con una hipótesis que va contra la realidad de los hechos.

Para pronunciarnos, de alguna manera, en esta debatida cuestión en que los autores exponen sus puntos de vista con agudeza e ingenio y no sin una gran fuerza persuasiva, y dejando a un lado cuestiones teóricas sobre la naturaleza del acento griego o latino, podríamos concluir este problema de la forma siguiente:

1. La lectura con *ictus*, es decir la que hemos expuesto en segundo lugar, se recomienda en cuanto que, en la práctica pone de relieve el elemento esencial del ritmo de los versos griegos y latinos.

2. La discrepancia, que en algunos pies del verso resultan ciertamente estridente entre el *ictus* y los acentos normales, se puede al menos reducir y tal vez eliminar en gran parte, si tenemos en cuenta la debilidad de los acentos ante la fuerza de la cantidad. No se olviden, en todo caso, los nexos de las palabras y el complejo armónico de la frase.

3. Por supuesto que el reproducir la cantidad latina dentro de unas exigencias racionales y mediante principios fonéticos fijos y científicos, sin ser una empresa desesperada, es difícil de conseguir en la lectura de trozos en prosa.

Licencias y defectos poeticos

Al igual que en otros poetas, encontramos en Virgilio algunos pocos versos que presentan alguna anomalía métrica. Muchas de dichas licencias tienen su explicación normal, si bien otras pudieran considerarse como «anormalidades» o «defectos» propiamente dichos. Vamos a ver algunos de los casos más notables.

1. *Hexámetros hipérmetros*

A veces, contra la norma general, nos encontramos con versos que exigen la sinalefa entre la sílaba final y la inicial del verso siguiente, como en este caso:

> iactemur doceas; ignari hominumque locorumque
> erramus... *(A.* 1, 332-33).

En algunos casos, como en el ejemplo anterior, el hipérmetro parece ser simple cuestión de conveniencia. Pero con mucha más frecuencia, sin embargo, el hipérmetro está empleado para producir un efecto especial, como en este caso:

> quos super atra silex iam iam lapsúra cadéntique
> imminet adsimilis *(A.* 6, 602-603).

He aquí los lugares donde encontramos versos hipérmetros en las obras de Virgilio:

a) *Geórgicas* 2, 69-70; 2, 344-45; 2, 443-44; 3, 242-43; 3, 377-78; 3, 449-50; 1, 295-96.

b) *Eneida:* 1, 448-49; 2, 745-46; 4, 558-59; 4, 629-30; 5, 422-23; 5, 753-54; 7, 160-61; 7, 470-71; 8, 228-29; 9, 650-51; 10, 781-82; 895-96.

2. *Hiato*

Es el encuentro de dos vocales que no constituyen diptongo y forman parte de sílabas distintas, sin que se dé la sinalefa o elisión, normal en poesía. Es decir, el hiato consiste en la ausencia de sinalefa que es la ley general y la norma habitual cuando se da el encuentro de dos sílabas, final de palabra e inicial de la siguiente, en el mismo verso. He aquí algunos ejemplos y los lugares en los que se da este fenómeno:

> Addam cerea pruna / honos erit huic quoque pomo *(E.* 2, 53).
> Tum pinguis agni / et tum mollissima uina *(G.* 1, 341).
> O pater, o / hominum rerumque aeterna potestas *(A.* 10, 18).

Hemos de notar que cuando se da el hiato suele ser tras la cesura, como en los dos casos primeros, o cuando interviene una interjección, como es el caso del último verso.

He aquí los lugares donde se aprecia el hiato:

a) *Eglogas:* 3, 6; 3, 63; 6, 44; 7, 53; 8, 42; 8, 45; 10, 13.

b) *Geórgicas:* 1, 4; 1, 221; 281; 437; 2, 86; 144; 3, 155; 4, 343.

c) *Eneida:* 1, 16, 405; 3, 74; 606; 4, 235; 5, 735; 7, 178; 226; 9 291; 10, 136; 141; 156; 11, 480; 12, 31; 535.

A veces Virgilio admite el hiato, incluso cuando no hay cesura. Pero cuando esto sucede, nos encontramos por lo general con una línea o verso de ritmo exótico, y se produce en el quinto pie que podemos considerar como el índice particular del ritmo del hexámetro. He aquí dos casos (ambos espondiacos):

Stant et iuniperi et castane*ae* / *hir*sutae *(E.* 7, 53).
Ardea Crustumerique et turrige*rae* / *Ar*temnae *(A.* 7, 631).

Encontramos otros casos en:

a) *Eglogas:* 2, 24; 10, 12.

b) *Eneida:* 1, 617; 3, 74; 9, 31; 9, 647.

3. *Alargamiento de sílabas breves*

Hay algunos versos que no podrían ser escandidos correctamente, si se aplicaran los principios de la prosodia en cuanto a la cantidad de las sílabas, con rigor. A veces, sílabas con vocal breve resultan largas, o hay que considerarlas así en el verso. Veamos algunos casos que nos ofrece Virgilio:

Et direpta *domus* / et parui casus Iuli *(A.* 2, 563).
Ille latus niueum molli ful*tus* / hyacintho *(E.* 6, 53).

En el primer caso la sílaba *-mus,* y en el segundo la sílaba *-tus* que son breves, de acuerdo con las normas de la prosodia, deben contarse como largas para la correcta medida del verso. Algunos pretenden explicar el hecho del alargamiento de estas dos sílabas breves pensando que dichas sílabas se pronunciaban como si estuvieran seguidas, no por una sola *-s,* sino por una *-s* doble, es decir: dom*uss* o ful*tuss.* Dejando a un lado lo acertado de dicha interpretación, es más sencillo admitir que en estos dos casos y en otros semejantes el alargamiento se da en virtud de la cesura, que tiene, entre otros, este efecto. He aquí algunos otros casos de alargamiento de la vocal breve, siempre terminada en *-s:*

a) *Geórgicas:* 1, 138; 2, 5; 3, 189; 332; 4, 453.

b) *Eneida:* 1, 478; 3, 112; 4, 64; 5, 337; 9, 610; 10, 720; 11, 69.

Este alargamiento se da también cuando la vocal breve va seguida de otra consonante que no es *-s,* sino *-r; -t; -l.* He aquí los casos en que esto sucede:

a) *Eglogas:* 9, 66; 7, 23; 3, 97.

b) *Geórgicas:* 3, 76.

c) *Eneida:* 1, 668; 2, 411; 4, 222; 5, 521; 6, 254; 9, 469; 12, 13; 7, 398; 10, 394; 10, 433; 12, 883; 8, 98.

En algunas ocasiones encontramos alargada la sílaba de la enclítica *-que,* que es breve. Cuando esto sucede, suele repetirse la enclítica, del tipo *terrasque tractusque.* Resulta muy curioso observar que suele ser siempre la primera enclítica la que se alarga:

Térrasqué / tractúsque marís / caelumque profundum *(G.* 4, 222).

Señalamos aquí otros lugares donde encontramos el mismo alargamiento de la enclítica *-que:*

Geórgicas: 1, 153; 164; 371; 4, 222; 336.

Eneida: 4, 146; 7, 186; 8, 425; 9, 767; 12, 89; 181; 443.

Un caso realmente curioso, por lo que se refiere a la posibilidad de la escansión, es el que nos ofrece Virgilio en *A.*12, 648:

Sáncta ad uós animá / atque ístius ínscia culpae *(A.* 12, 648).

Este verso lo podríamos escandir de dos formas diferentes, y ambas igualmente acertadas:

a) Sáncta ad uós animá / atque ístius ínscia cúlpae;

b) Sáncta ad uós anima átque istíus ínscia cúlpae.

En el primer caso, la sílaba final de ani*ma* se alarga, en virtud de la cesura, que al mismo impide, por hiato, la sinalefa. La palabra *ístius* formaría un dáctilo normal y corriente.

En el segundo caso, se han dado dos sinalefas: ani*ma at*que y at*que is*tius. La palabra *istius* tiene que ser considerada como un moloso, es decir tres sílabas largas. La primera larga formaba la sílaba débil del espondeo *átque-istíus,* y las otras dos largas formaban el cuarto espondeo. Esto ofrece la dificultad que la sílaba final -us debe alargarse, ya que en sí misma es breve, como si en realidad estuviera seguida de dos *-ss: istíuss.*

Algunos editores, entre ellos Hirtzel, en la *Bibliotheca Oxoniensis,* admite la variante *nescia* frente a *inscia,* con lo que la final *-us* iría seguida de consonante, y entonces se alargaba por estar seguida de dos consonantes. Creemos que tal vez no hace falta esa variante. Estamos ante un tremendo momento. Turno el último adversario de Eneas, habla momentos antes de su último encuentro. Por eso Virgilio ha construido un hexámetro «chocante» y nuevo con cierto aire exótico.

4. *Restablecimiento de cantidades préclásicas*

Es sabido que muchas palabras latinas que, en la época clásica, tenían sílabas finales breves, en la época preclásica se consideraban como largas. Un gran número de estas finales breves son empleadas como largas por Virgilio, en un afán de arcaismo o de vuelta a tiempos preclásicos, como

han pretendido los que se han ocupado de este aspecto. He aquí algunos de los ejemplos que nos encontramos:

ómnia uíncit Amór: et nós cedámus amóri *(E.* 10, 69).
cónsidánt si tántus amór / et móenia cóndant *(A.* 11, 323).
Ét furiís agitátus amór / et cónscia uírtus *(A.* 12, 668).

Aunque realmente la palabra *amor* tiene la sílaba final breve, no sabemos si el alargamiento en estos tres casos se debe a un interés especial de Virgilio por afán de arcaismo o vuelta a tiempos preclásicos, o si sencillamente estamos de nuevo ante los efectos de la cesura que alarga o puede alargar la sílaba breve en que se da la cesura. He aquí algunos otros casos en que se produce este mismo alargamiento:

a) *Geórgicas:* 3, 118; 4, 92; 137.

b) *Eneida:* 6, 768; 12, 422; 550; 5, 853; 7, 174; 10, 383; 12, 772; 1, 308; 651; 8, 363; 9, 9.

Como sabemos, hay dos formas alternantes para la 3ª persona del plural del perfecto de indicativo, activo, de los verbos latinos: *-erunt* y *-ere.* Es evidente que la forma *-ere* no es contradicción de *-erunt:* las dos formas son completamente independientes. Es probable que la forma original del perfecto fuera en *-ere*, con -e- larga; y *-erunt*, con -e- breve. Quizás la forma *-erunt*, con la *e* larga es una contaminación de las dos formas en cuanto a la cantidad, que no en lo que se refiere a la forma morfológica.

De todos modos, en la época préclásica, mientras *-ere* tenía la *-e-* larga, *-erunt* la tenía breve. En virtud de una confusión popular, y bajo la influencia de *-ere,* la forma *-erunt* alargó la *-e-*. Luego, sancionada por el uso esa falsa pronunciación, ya en la época clásica, se convirtió en la pronunciación correcta.

Virgilio, en algunos casos, emplea la forma antigua que, en realidad es más correcta. Por eso, sería más exacto hablar de un arcaísmo que de sístole, para explicar formas como las que encontramos en los versos siguientes:

Mátri lónga decém *tulerúnt* fastidia menses *(E.* 4, 61).
Míscuerúntque herbás et nón innóxia uerba *(G.* 2, 129).
Óbstipuí, *steterúntque* comáe et uox fáucibus háesit *(A.* 2, 774).
Cónstiterúnt, silua álta louís lucúscue Diánae *(A.* 3, 681).
Tórserit ín Rutulós, *steterúnt* quae ín corpore Graium *(A.* 10, 334).

Notemos que el verso que hemos citado de las *Geórgicas* 2, 129, se repite exactamente en *G.* 3, 283; e igualmente el de la *Eneida* 2, 774 aparece idéntico en 3, 48 de la misma *Eneida.*

5. *Breues breuiantes*

Hay una regla latina que dice así: *Breues syllabae sequentes syllabas breuiant.* Esta ley se llama también de «palabras yámbicas». Pero hay que tener en cuenta que esta ley no es obligatoria, sino que faculta al poeta a emplearla, según las exigencias o necesidades de la métrica. Pero hay siempre algunas condiciones que hay que respetar en la práctica:

a) El yambo en cuestión ha de constituir un solo y mismo semipié, ya sea fuerte ya sea débil. Es decir, que las dos sílabas del yambo han de ir en la misma parte del pie, ya en arsis ya en tesis, empleando una terminología más científica. Y por supuesto se ha de tratar también de una sola palabra, que forma el yambo.

b) Puede aplicarse a palabras de más de dos sílabas, del tipo *ferantur; uoluptates; uoluntates; magistratus; senectutem,* etc. Las dos primeras sílabas de las palabras citadas, y de otras parecidas forman un yambo, pero pueden reducirse a un pirriquio, en las condiciones que hemos indicado en el apartado a).

c) Un monosílabo breve, o un dísilabo cuya primera sílaba es breve y la segunda ha sido elidida o anulada, pueden ejercer sobre la larga, por naturaleza o posición, que les sigue, la misma influencia que la breve inicial. Siempre con las mismas condiciones que hemos expuesto antes en los apartados a) y b).

Virgilio acude también a esta ley de las *breues breuiantes,* como podemos ver en estos casos:

ét longúm, formóse ualé uale / ínquit Iola *(E.* 3, 79).
Clámassént: ut lítus Hylá Hyla, / ómne sonáret *(E.* 5, 44).
Áut Athon, áut Rhodopén, aut álta Ceráunia télo *(G.* 1, 332).

En el primer caso vemos cómo las dos palabras *uale uale,* la primera tiene la sílaba final larga, mientras que la segunda presenta las dos sílabas breves. Digamos lo mismo en el segundo caso, donde las palabras *Hyla Hyla,* presentan la misma peculiaridad. En el tercer caso la palabra Athon, presenta en griego vocal final larga, por ser omega, mientras que en el verso aparece breve. Claro que en muchas palabras griegas no se ha conservado la misma cantidad original. Con todo la palabra Athos aparece en otro lugar con sílaba final larga, cf.:

Quántus Athós aut quántum Erýx aut ípse corúscis *(A.* 12, 701)

Pueden verse otros casos semejantes en: *Eneida* 1, 67; 71; 3, 603 y 6, 779.

6. *Contracción de vocales*

Cuando en una palabra latina se encuentran juntas dos vocales o separadas por la h, hay una cierta tendencia a juntarse y contraerse. A este fenómeno se denomina sinéresis o sinecésis. Puede darse cuando se trata de vocablos semejantes o de vocales distintas. Virgilio acude a este fenómeno no raras veces, tanto si se trata de vocales semejantes como si de vocales diferentes se tratara.

a) Vocales iguales:

Geórgicas: 2, 200; 233, con *deerunt = derunt.*

Eneida: 7, 262; 10, 378; 5, 269; 3, 136; 4, 168; 7, 96; 769.

b) Vocales distintas:

Eglogas: 3, 58; 96; 4, 57; 6, 42; 78; 30; 8, 82; 4, 55.

Geórgicas: 1, 279; 2, 453; 3, 167; 4, 234; 388; 545; 553.

Eneida: 1, 195; 131; 256; 726; 120; 5, 352; 6, 280; 78; 412; 7, 609; 33; 303; 8, 372; 553; 383; 9, 501; 32; 10, 129; 469; 116; 764; 12, 541; 847.

7. *Valor vocálico o consonántico de la i*

Al igual que en otros poetas, también en Virgilio encontramos la alternancia del valor vocálico con el valor consonántico de la letra *-i-* por necesidades métricas. Hay palabras que no podrían entrar de ninguna manera en el hexámetro en su forma ordinaria y normal. Por ejemplo *a-bi-e-te,* que cuenta con cuatro sílabas breves. Para obviar esta dificultad, la palabra en cuestión se emplea de esta forma: *ab-ie-te,* donde la sílaba *-ie-* cuenta con el valor consonántico de la -i-. En las obras de Virgilio encontramos algunos casos, de los que ofrecemos ahora los más importantes.

Eneida: 1, 73; 2, 16; 442; 492; 4, 126; 5, 589; 663; 6, 33; 7, 175; 237; 253; 9, 890; 12, 401.

8. *Licencia poéticas, con nombres propios*

En algunos casos encontramos que Virgilio altera o alterna la cantidad de algunos nombres propios por exigencias del verso. Es decir, hay casos en que algunas palabras, dadas las cantidades de sus sílabas, en modo alguno podrían ser empleados en el hexámetro.

Por ejemplo, sabemos que las cantidades correctas, en las palabras que señalamos a continuación, son tales que es imposible emplearlas en una sucesión de dáctilos y de espondeos. Lo vemos claramente en estas tres palabras, cuya cantidad es como señalamos:

I-ta-li-a cuenta con cuatro sílabas breves.

E-o-us tiene también tres sílabas breves.

O-ri-on cuyas tres sílabas son largas.

Pese a estas cantidades indicadas, que son las correctas, en Virgilio las encontramos alteradas su cantidad de esta forma:

Ítaliám fató profugús lauíniaque uénit *(A.* 1, 2).
Béllum ingéns geret Ítaliá populósque ferocis *(A.* 1, 263).

En estos dos casos la primera sílaba de *Italiam* o *Italia* aparece como larga. De otra manera no podía entrar.

Póstera iámque diés primó surgébat Eóo *(A.* 3, 588).
Déscendéns gener áduersís instrúctus Eóis *(A.* 6, 831).
Vóta deúm primó uictór soluébat Eóo *(A.* 11, 4).

En estos tres casos la segunda sílaba de *Eous* aparece alargada; de otra manera no se habría podido emplear por tener tres sílabas breves.

Estos casos son muy raros y pueden considerarse como licencias poéticas. De la palabra *Italiam,* y con la *I-* inicial alargada, dice expresamente Quintiliano: *Extra carmen non deprehendas* (1, 5, 18). En cuanto a la palabra *Eous,* simplemente se trataría de una palabra de origen griego que, al entrar al latín, no ha conservado su misma cuantidad original.

Y terminamos este capítulo sobre la métrica de Virgilio. Hemos señalado aquí, con cierta amplitud, las licencias o defectos más frecuentes en nuestro poeta. Pero no hemos de pensar que estas licencias poéticas son exclusivas del mantuano. Son anormalidades que, en muchos casos, como hemos indicado, tienen una explicación satisfactoria.

Lengua y estilo de Virgilio

Lengua y estilo de Virgilio.—Aliteración. Asonancia.—Rima.—Repetición.—Línea áurea. Conclusión.

La lengua de Virgilio

Aunque existen reglas fijas en la síntaxis latina, podemos descubrir en algunos autores particularidades tan fuertes que, en cierto modo, podrían ofrecer materia suficiente para «otra sintaxis» diferente de la que suele exponerse en los textos y que se basa, sobre todo, en los autores en prosa de la edad de oro de la lengua latina. Los poetas forman un campo aparte, bien delimitado. Junto a las normas universales de la sintaxis, los poetas presentan casos que constituyen, sin más, lo que se llama «la lengua poética».

En el caso concreto de Virgilio, encontramos, al través de sus obras, construcciones que se alejan de la sintaxis tradicional. Un examen minucioso y detallado de las particularidades de Virgilio, aun ciñéndonos a lo más característico, nos llevaría muy lejos de la finalidad que nos proponemos en esta «Introducción general a Virgilio». Por eso, en aras de la brevedad y en gracia a la concisión, vamos a prescindir de muchas cuestiones que, no por eso, dejan de ser interesantes para un estudio completo. Por el contrario, vamos a exponer algunas, que tal vez puedan no parecer las más importantes.

1. Los adjetivos

Al leer las obras de Virgilio nos sorprende el libérrimo empleo de los adjetivos, ya tomados como adverbios o sustantivos, o como calificativos de otros adjetivos, o de participios con valor de adjetivo. Igualmente llama la atención la frecuencia de adjetivos formados con prefijos: *prae-, in-, pro-,* etc. He aquí algunos ejemplos de estos últimos:

a) *praediues, praedurus, praedulcis, praepinguis, praesagus, praeualidus,* etc.

b) *inaccessus, insecurus, inconcessus, infabricatus, insincerus, incanus, inriguus, inlaetabilis, improperatus,* etc.

c) *procurus, decolor,* etc.

Hic tibi praeualidas olim multoque fluentis
sufficiet Baccho uitis *(G.* 2, 190-91)

Nosco crinis incanaque monta
regis Romani *(A.* 6, 809-10).

Ille sera in uersum distulit ulmos
eduramque pirum *(G.* 4, 144-45).

Con frecuencia el adjetivo puede equivaler a un adverbio, especialmente en las determinaciones de tiempo, como en estos dos ejemplos, de la *Eneida* y de las *Geórgicas:*

Surge, age et Aurora socios ueniente uocari
primus in arma iube *(A.* 10, 241-42; primus = primum).

Nocte natat caeca serus freta *(G.* 3, 260; serus = sero).

Son frecuentísimos los casos en que aparecen dos adjetivos, o un adjetivo y un verbo, el primero de los cuales determina el segundo y sustituye a un adverbio. He aquí algunos ejemplos:

Suaue rubens hyacinthus *(E.* 3, 63).

Lenis crepitans uocat Auster in altum *(A.* 3, 70).

Tacitam secreta in sede latentem *(A.* 2, 568).

En Virgilio y en los escritores en prosa que le han seguido e imitado, el adjetivo desempeña con frecuencia la función del sustantivo. He aquí algunos casos:

Triste lupus stabulis, maturis frugibus imbres *(E.* 3, 80)

Varium et mutabile semper / femina *(A.* 4, 569-70)

Feror exul in altum *(A.* 3, 11)

Se laetus ad auras / palmes agit laxis per purum *(G.* 2, 363-4).

Positum in clauso relinquunt *(G.* 4, 303)

Classem in conuexo nemorum sub rupe cauata
arboribus clausam circum atque horrentibus umbris
occulit *(A.* 1, 310-12).

Intra tuta domorum / confixi exspirant animas *(A.* 11, 882-83)

2. La declinacion

Podemos afirmar que también en esto Virgilio tiene sus construcciones propias y características. Aunque muchas de ellas se pueden explicar por el mismo lenguaje poético. Vamos a prescindir de los otros casos, para ocuparnos brevemente del acusativo, que se nos manifiesta el más característico.

a) No es raro encontrar entre los poetas acusativos con terminación griega. Así vemos en Virgilio formas como éstas: *Euristhea (G.* 3, 4); Luctificam *Allecto (A.* 7, 324); *Inferiora (A.* 6, 170 = inferiorem).

b) Los verbos que significan andar, atravesar, navegar, recorrer, etc., llevan con frecuencia acusativo, en vez del más normal abrativo con o sin preposición. He aquí algunos casos:

Gens inimica mihi Tyrrhenum nauigat aequor *(A.* 1, 67)
Troes miseri, uentis maria omnia uocati *(A.* 1, 524)
Vastum caua trabe currimus aequor *(A.* 3, 191)
It reditque uiam *(A.* 6, 122)

c) Tiene una gran aplicación el acusativo de afecto, frecuente incluso en la prosa, con verbos del tipo: *horresco, tremesco, gemo, erubeo / erubesco, fremo, ardeo,* y semejantes. Veamos algunos ejemplos de Virgilio:

Pars stupet inuptae donum exitiale Mineruae *(A.* 2, 31)
Sonitum pedum uocemque tremesco *(A.* 3, 648)
Nec tu mensarum morsus horresce futuros *(A.* 3, 394)
Iura fidemque / supplicis erubuit *(A.* 2, 541-42)
Arma amens fremit *(A.* 8, 460)
Victus abit multa gemens ignominiam *(G.* 3, 225-26).

d) Es muy frecuente el empleo del llamado acusativo griego, o acusativo de relación —prescindimos ahora de la diferencia— especialmente con participios pasados: He aquí algunos ejemplos:

Saepe Hyblaeis apibus florem depasta salicti *(E.* 1, 53-54)
Latus niueum fultus hyacintho *(E.* 6, 53)
Sidoniam picto chlamidem circumdata limbo *(A.* 4, 137)

3. El verbo

Mientras en los casos de la declinación son raros los ejemplos de reducción o contracción, encontramos bastantes ejemplos de formas sincopadas o contractas en cuanto al verbo se refiere. Así no es infrecuente encontrar formas como éstas, cuando lo impone la necesidad metrica:

a) *Derit* = deerit; *Derunt* = deerunt; *Exit* = exiit; *Transit* = transiit; uestibat = uestiebat; etc.

b) *Exstinxti* = exstinxisti; *Traxe* = traxisse; *Accestis* = accesisti; *Vixet* = uixisset; *Faxo* = fecero; *Iusso* = iussero, etc.

A veces encontramos alternancias de los verbos en cuanto se emplean como verbos de la 2ª o de la 3ª conjugación, o de la 1ª o de la 3ª. He aquí algunos ejemplos, que no son exclusivos de Virgilio, por descontado:

Láuere = lauáre; Féruere = feruére; Fúlgere = fulgére; Pótitur = potítur; Efferuére = efferuéscere.

Sin embargo, son muy raras las desinencias arcaicas del infinitivo pasado en *-ier = -i,* del tipo: *Immescerier = immesceri; admittier = admitti..*

Como todos los poetas de la época augústea, Virgilio forma participios pasivos y los participiales de verbos intransitivos. Por ejemplo: *pugnatus, tegnatus, ululatus, erratus, triumphatus, bacchatus, clipeatus, depastus, placitus, populatus, ueneratus, dignatus, oblitus, remensus, partitus, orsus,* etc. He aquí algunos de los ejemplos que encontramos en el mantuano:

Pugnata in ordine bella *(A.* 8, 628).
Terra Mauortia / acri quondam regnata Lycurgo *(A.* 3, 13-14)
Hecate triuiis ululata per urbes *(A.* 4, 609)
Talia monstrabat relegens errata retorsus *(A.* 3, 690)
Virginibus bacchata Lacaenis / Taygeta *(G.* 2, 487-88)
Placitone etiam pugnabis amori? *(A.* 4, 38)
Cassandra / Dei iussu non umquam credita Teucris *(A.* 2, 246-47)
Nunc oblita mihi carmina *(E.* 9, 53).

4. Advertercias sintacticas

Vamos a señalar tan sólo las más notables. Por supuesto que no podemos ni queremos, de momento, ofrecer una exposición exhaustiva del tema. Nos vamos a contentar con algunos ejemplos más típicos:

a) La materia de que está hecha una cosa suele indicar la cosa misma, como en estos casos:

Alipedis / mandunt sub dentibus *aurum (A.* 7, 277-79 = a. frena)
Hoc pater Anchises *auro* libabat ad auras *(A.* 7, 245 = patera)
Inter medias flagrantem feruida *pinum* / sustinet *(A.* 7, 397-98)
Vela damus uastumque *caua trabe* currimus aequor *(A.* 3, 191)

b) Al igual que en prosa, para expresar con más fuerza un concepto de unen con frecuencia dos sustantivos, o dos adjetivos, o dos verbos, que

tienen casi el mismo sentido, en el estilo épico se suele unir una frase con otra, que dice casi la misma cosa. He aquí algunos casos:

Hic crudelis amor tauri suppostaque furto
Pasiphae mixtumque genus prolesque biformis *(A.* 6, 24-25).

Sola domum et tantas seruabat filia sedes
iam matura uiro, iam plenis nubilis annis *(A.* 52-53)

Se trata de casos de «epeségesis», en que el segundo miembro determina mejor, con más detalles el primero, como se ve también en los ejemplos siguientes:

Hastam
in latus inque feri curuam compagibus aluum
contorsit *(A.* 2, 50-52)

Bis quinos silet ille dies tactusque recusat
prodere uoce sua quemquam aut opponere morti *(A.* 2, 126-27).

c) Una especie de construcción «praegnans» nos ofrecen los numerosos casos de prolepsis o anticipación en la que se pone como objeto de una proposición lo que en realidad debiera ser sujeto de otra:

Vrbem, quam statuo, uestra est *(A.* 1, 537). Vrbem = Vrbs

Solus hic inflexit sensum, animumque labantem
impulit *(A.* 4, 22-23 = ita ut labaret)

At Cytherea nouas artis, noua pectore uersat
consilia, et faciem mutatus et ora Cupido
pro dulci Ascanio ueniat, donisque furentem
incendat reginam atque ossibus implicit ignem *(A.* 1, 657-60: furentem = ita ut furore exardescat ad furorem).

regemque dedit qui foedere certo
et premere et laxas sciret dare iussus habenas *(A.* 1, 62-63 = dare habenas ita ut laxae essent...)

d) Son también frecuentes en Virgilio las transposiciones o casos de anástrofe, que no admite con facilidad la prosa clásica:

1.°) Con preposiciones: *manus inter = inter manus; nemora inter = inter nemora; litus ad Ausonium; Italiam contra; ubera circum; his super;* etc.

2.° con pronombres: *Nam quis = quisnam; nauita quos ut prospexit = quos nauta ut prospexit;* etc.

e) Junto a estas inversiones de palabras, tenemos las inversiones de conceptos, o casos de hipálage:

Si uirgineum suffuderit *ore ruborem (G.* 1, 430-31 = *os robore)*
Consilum uoltu tegit ac *spem fronte serenat (A.* 3, 472 = *spe frontem)*
Classem uelis aptare iubebat (A. 3, 472 = *classi uela)*
Ipsa inter medias (A. 7, 397 = *media inter eas)*
Vno in corde pudor *mixtoque insania luctu (A.* 10, 871 = insania *mixta luctu).*

f) También son frecuentes los casos en que un solo verbo sirve para indicar acciones diferentes. Son los conocidos casos de zeugma. He aquí algunos ejemplos:

Vim duram et uincula capto tendo *(G.* 4, 400).
Longa tibi exilia et uastum mare arandum *(A.* 2, 780).
Duces pictasque exure carinas *(A.* 7, 431).

El estilo Virgiliano

Una de las cosas que más intervienen en el estilo virgiliano es el aspecto sonoro o lo que se ha llamado muy acertadamente la «imaginación auditiva». Uno de los más famosos y mejor logrados versos onomatopéyicos, en que sonido y sentido corren parejas, es el de todos conocido:

Quádripedánte putrém sonitú quatit úngula cámpum *(A.* 8, 596)

Los dáctilos le comunican rapidez. La divergencia entre acento e ictus —estamos frente a uno de los versos heterodinos— le da una especie de turbación y confusión; y el sonido de la -u- oscura y opaca expresa el sonido de los caballos sobre el suelo empedrado. Este verso se repite en otra ocasión con una ligera variante:

Quádripedúmque putrém cursú quattit úngula cámpum (11, 875).

Virgilio nos ofrece otro verso que tiene también un alto valor de sonoridad, en el que también se encuentra la misma palabra *quadripedans,* por cierto en un final de verso, un tanto especial, de cinco sílabas:

Dat sonitu ingenti perfractaque quadripedantum
pectora pectoribus rumpunt *(A.* 11, 614-15).

En estos dos versos encontramos cuatro *-p-* y cuatro *-t-*, tres de ellas en combinación con *-ct-*.

En latín es característica la repetición de palabras, y es característica de Virgilio la combinación dentro de una triste melancolía exacta y delicadamente modulada, como lo vemos en estos dos pasajes, en que se re-

pite el sonido *-e-*. Uno de éstos es el de la muerte del sacerdote, el fortísimo Umbrón:

> Te nemus Angitiae, uitrea te Fucinus unda
> te liquidi fleuere lacus *(a.* 7, 759-60).

Los siete sonidos de la *-e-* larga se entremezclan y van distanciando la tristeza de la muerte gracias a los sonidos de la *-i-*.

El otro ejemplo se refiere al canto de Orfeo a Eurídice:

> Te ueniente die, te descendente canebat *(G.* 4, 466).

De las quince sílabas del verso, once tienen una *-e-*. La melancolía es, en consecuencia más rica, más cálida y más sentida. En estos dos casos, Virgilio ha conseguido un efecto extraordinario, y eso con unos versos completamente normales.

Algunos han llegado a afirmar que la música de los versos griegos comunicó a Virgilio nombres y ecos de vocales, e incluso ritmos. Dados nuestros conocimientos actuales, no podemos precisar cómo sonaba en realidad la poesía griega a los romanos, del tiempo de Virgilio. Probablemente la poesía latina llevó hasta Virgilio sonidos más capaces de evocar el sentido, en general, y una densidad intelectual, especialmente.

Virgilio construyó su sistema de sonidos basado en la primitiva poesía latina. En ella existen sonidos y ritmos, a veces fortuitos, pero en muchas ocasiones potencialmente significativos. El mantuano, en su aguda sensibilidad auditiva, escuchó el significado que se encerraba en aquellos sonidos, o que podían descubrirse, y decidió emplearlos en cuanto realidades significantes.

Hasta tal punto ha llegado Virgilio en la elaboración de este que podríamos llamar «sistema auditivo-significante», que a veces el sentido parece llegar después y está como determinado y condicionado por el sonido o el ritmo. La poética moderna admite la legitimidad de este sistema, e incluso se puede hablar de él como de un recurso normal de poesía.

Con frecuencia, en muchos de los poetas modernos, se puede pensar que el sentido está ligado, en la mente de los autores y de los lectores familiarizados con sus obras, a los sonidos y a los ritmos. Se puede afirmar que los sonidos comportan los significados, a la manera que una moneda expresa, en sí misma, unos valores determinados. No hay duda de que existe una íntima y evidente ligazón entre los sonidos y la expresión o sentido real de las palabras.

Por supuesto, un mismo sonido no siempre comporta el mismo valor emocional. Depende de muchas condiciones, sobre todo del contexto. Se ha podido estudiar el valor del sondio en los poemas de Mallarmé y de Rimbaud, y se ha llegado a conclusiones satisfactorias. En Virgilio, ciertos

sonidos producen regularmente emociones idénticas, ya que nos hemos acostumbrado a interpretarlos no sólo desde una teoría caprichosa, sino desde el mismo Virgilio.

El sonido de la *-a-* es, con frecuencia trágico y triste, como podemos descubrir la tristeza al leer estos versos: *Moriamur et in media arma ruamus (A.* 2, 353). La *-a-* puede estar condicionada a otros sonidos que le rodean, y siempre nos produce una idea de melancolía: *Parthenopaeus et Adrasti pallentis imago (A.* 6, 480). Podemos afirmar que todos estos sonidos tienen un efecto: todos ellos son tristes y melancólicos. La *-ae-,* amargamente; la *-e-* vehemente, con lágrimas tiernas a la luz de la luna.

Estos sonidos ocurren normalmente juntos en otras palabras de Eneas: *Nec meminisse pigebit Elissae.* Es curioso observar que a Dido llama Elisa, en la última parte del libro 4, y no Dido. Ya los antiguos creyeron que Elisa era el nombre de Dido en su juventud, y que, al recordar el nombre de sus años de ilusión, se aumentaba el *pathos.* Se nos antoja que, al margen de todo eso que quizás es cierto, existe otra razón de imaginación auditiva. En *Elissae* se encuentran esos tres sonidos, que comportan un estado de tristeza y melancolía.

Los sonidos de la *-o-* y de la *-u-* comunican fuerza, oscuridad, austera melancolía y un como miedo solemne. Se puede ver esto en muchos de los casos en que aparecen las palabras *tuorum, suorum, umbrarum* y parecidos. Así, por ejemplo: *Cape dona extrema tuorum,* dice Andrómaca a Eneas. Cuando Eneas contempla las llamas de Troya exclama: *Iliaci cineres et flamma extrema meorum.* Y Turno, ya muy próximo a la muerte, en tonos solemnes, se expresa de esta manera: *Descendam magnorum haud umquam indignus auorum.* En este verso, además de dos casos de los sonidos a que nos hemos referido, se da al mismo tiempo la rima interna *magnorum/auorum.*

La imaginería auditiva de Virgilio presenta cuatro modos predominantes:

1. Sonidos tristes y melancólicos de la *-a-, -ae-, -e-.*
2. Sonidos solemnes de la *-o-,* asociada a veces con la *-u-.*
3. Sonidos fieros, resonantes y metálicos de la *-a-* y la *-e-,* asociados con la *-m-*y la *-n-,* con frecuencia rimadas.
4. Efectos consonánticos de la *-c-, -p-* y de la *-t-,* con vocales breves, que expresan más fuerza que cualidades.

Hay otros sonidos menos preponderantes, pero no menos importantes, como las violentas concentraciones de la *-s-* que expresa el odio en el pensamiento de Eneas hacia Helena, y en las palabras que Dido dirige a Eneas.

Por ejemplo, mediante la repetición de la *-u-* nuestro poeta materializa el mugido de los bueyes, que en rigor podría considerarse como objetivamente imitativo:

> Mugitusque boum / mollesque sub arbore somni
> non absunt; / illic saltus / ac lustra rerarum *(G.* 2, 470-71)

Es curioso notar que, mientras en Virgilio, las *-u-, -u-* repetidas suelen marcar una tempestad, o en dicha tempestad los vientos desencadenados, en otros poetas expresan sentimientos muy diferentes. Veamos algunos ejemplos:

> Vna Eurusque Notusque ruunt / creberque procellis
> Africus / et uastos uoluunt ad litora fluctus *(A.* 1, 85-86).

En Persio la misma sucesión de *-u- -u-* sugiere el sordo musitar de la plegaria:

> Haut uius promptum'st murmurque humilesque susurros.

En Ovidio puede expresa el juego de las palomas que se picotean entre sí:

> Quae modo pugnarunt, iungunt sua rostra columbae
> quarum blanditias uerbaque murmur habet *(Ars am.* 2, 465-66).

Y en Lucrecio evoca la expresión voluptuosa que representa Venus:

> Aeneadum genetrix hominum diuumque uoluptas
> alma Venus (1, 1-2)

Es curioso advertir que la repetición de un mismo sonido puede reproducir figuraciones sonoras tan diferentes como son los tumultuosos vientos desencadenados y los murmullos apenas perceptibles de la plegaria. Esto se consigue o se realiza en virtud de lo que Herescu llama «mot rayonnant». Pero siempre hay que tener en cuenta el sentido de la frase al que se sobreponen los sonidos. De no conocerse el sentido de la frase o de las palabras, no creo que se puedan producir efectos sonoros tan diferentes. Es decir, la repetición de las letras, en sí mismas, siempre será el mismo, y sólo en boca del declamador adquieren efectos auditivos diversos.

De acuerdo con la esencia de lo que Herescu llama «mot rayonnant» en los ejemplos que hemos citado, la vocal repetida es la de la sílaba acentuada de la palabra principal, o de las palabras principales, desde el punto de vista semántico: *mugitus, murmur, uoluptas, susurros.* En todos esos casos, la palabra-clave, en cuanto al sentido, es también la palabra «rayonnante» en cuanto al sonido.

Veamos otros ejemplos, tomados todos ellos de la obra de Virgilio: La acumulación de la *-a-* puede evocar los gritos lastimeros de Dido:

It clámor ad álta
Átria. Cóncussám bacchátur fáma pér úrbem *(A.* 4, 665-66).

O los pasos lentos de una novilla que pace en el campo:

Páscitur in magná siluá formosa iuuenca *(G.* 3, 219)

O el cuadro de Eneas inspector de trabajos, que hace que los muros de Cartago vayan subiendo:

magália plántis
Aeneán fundantem arces ac tecta nouantem *(A.* 4, 259-60).

La acumulación de la *-e-* nos hace escuchar en Virgilio, entre otras cosas, la risa fácil de las ninfas:

Nouimus ét qui té transuérsa tuéntibus hircis
ét quo (séd facilés Nymphaé) *risére* sacéllo *(E.* 3, 8-9).

O el eco doloroso de la amada, evocada y perdida:

Té dulcís coniunx, té solo in lítore sécum
té ueniént dié, te décedénte canébat *(G.* 4, 464-65).

La repetición de la *-i-* evoca el sonar de las trompetas:

Martius ílle aerís raucí canor íncrepat et uox *(G.* 4, 71).

O los címbalos que harán entrar al enjambre de las abejas:

Tríta melínsphyla et cerínthae ignóbile grámen
Tíntinitúsque cie ét Matrís quate cymbala círcum *(G.* 4, 63-64).

Para no extendernos más en esta cuestión, remitimos al lector a la obra de Herescu que citamos en la bibliografía. En las páginas 108-128 puede encontrar un cuidadoso y acertado examen de la «imagen auditiva» en poesía, con frecuentes referencias a Virgilio.

La aliteracion

El nombre de aliteración es relativamente moderno, ya que se debe al humanista italiano Pontano —1426-1503—. He aquí lo que leemos en su diálogo *Actius:* «Ea igitur siue figura siue ornatus condimentum quasi quoddam numeris affert; placet autem nominare alliteratione, quod e litterarum allusione constet». En la *Rhetorica ad Herennium* hay una alusión a la *nimia assiduitas eiusdem litterae.* En los gramáticos y rétores latinos hay alusiones o definiciones más o menos precisas de lo que los griegos llamaban *parhomoeon,* que pasa luego en una forma bárbara a *para-*

nomoeon. En sus *Etimologías,* Isidoro de Sevilla la define como *multitudo uerborum ex una littera inchoantium* (1, 36, 14).

Antes de exponer algunos ejemplos, de los muchos que podemos encontrar en las obras de Virgilio, queremos dejar bien sentado lo que en torno a la aliteración han concluido los especialistas, sobre todo Herescu, que podemos considerar como el autor que ha resumido cuanto sobre este medio de expresión podemos saber.

1. La aliteración es un procedimiento muy extendido en la poesía y también en la prosa latinas. Como todo procedimiento muy generalizado, es también muy simple y sencillo. Su *teoría* se podría exponer en una o en dos páginas.

2. El examen de los efectos obtenidos por este medio en los textos latinos puede ser realizado a gusto de cada uno, pero en la condición de no pretender establecer, con ello, reglas fijas.

3. La aliteración se basa en el hecho de que los sonidos pueden tener un valor expresivo. Pero este valor no hay que considerarlo autónomo, es decir: éstos no existen en la conciencia del que habla como algo independiente. El valor expresivo del sonido depende, en gran parte, de los sonidos que están en torno.

4. El mismo sonido o el mismo grupo de sonidos tienen valores diferentes, según los contextos. Por lo mismo las estadísticas, las codificaciones, las generalidades, los sistemas, etc., no sirven sino para proporcionar ideas falsas. Lo que puede interesar es únicamente el comentario, la explicación particular en cada caso para descubrir la intención o el efecto obtenido por un autor determinado y en un caso concreto.

5. No hemos de perder de vista que el latín es naturalmente «aliterante», y en una mayor proporción que el griego. En el griego, la aliteración no sólo es más rara, sino que es francamente diferente de la aliteración latina. Se ha podido hablar de la aliteración como de una «mercancía de los antiguos itálicos». Ya Servio había observado: *Haec compositio... maioribus placuit.*

6. Este procedimiento estilístico pierde todo su interés, desde el punto de vista de la expresividad, en el momento en que se convierte en elemento constitutivo del verso, como sucede en tantos himnos de la Edad Media, del tipo:

Margarita mundas montes,
mater mitigans maerentes
mel misericordiae;
Aula agni, Abel ara,
arbor auferens amara
ales alimoniae.

Teniendo a la vista estos principios, que no hay que olvidar nunca cuando se habla de aliteraciones latinas, vamos a ver que los proverbios o sentencias del latín arcaico suelen contener aliteraciones más o menos rebuscadas y queridas por el autor. Desde el famoso verso de Ennio, con su monotonía:

O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti

pasando por aquellos otros del mismo autor, que tuvo cuidado en conservarnos Cicerón:

Puerum primus Priamo qui foret
postilla natus, temperaret tollere,
eum esse exitium Troiae, pestem Pergamo

encontramos fórmulas legales, plegarias y proverbios aliterados, como:

Mense Maio male nubent
Donum datum donatumque dedicatumque
Quod felix faustum fortunatumque fuat.

Aparte de las aliteraciones puramente fortuitas, carentes de toda intención estilística y de expresividad, recogemos aquí algunas de las que en realidad pueden considerarse como efectos de procedimientos estilísticos. Prescindimos en este lugar de señalar la intencionalidad significante de Virgilio. Remitimos a la obra de Cordier, que citamos en la bibliografía: Los ejemplos que recogemos o señalamos aquí, están tomados todos ellos de la *Eneida:*

Illi indignantes magno cum murmure montis (1, 55).
Interea magno misceri murmure pontum (1, 124).
Conspexere, silent arretisque auribus adstant (1, 152)
Imminet aduersasque aspectat desuper arces (1, 420)
Hunc ego sopitum sommo super alta Cythera (1, 680)
Insontem infando indicio, quia bella uetabat (2, 84)
Eurus equis; stridunt siluae, saeuitque tridenti (2, 418)
Sola mihi talis casus Casandra canebat (3, 183)
Accipe et haec, manum tibi quae monimenta mearum (3, 486)
Exspectet facilemque fugam uentosque forentis (4, 430)
Accipimus; Fauno Picus pater, isque parentem (7, 48)
Ascanius clari condet cognomine Albam (8, 48)
Saecula: sic placida populos in pace regebat (8, 325)
Certatim crebis conclucere ignibus agri (9, 209)
Impius ante aras atque auri caecus amore (1, 348)

Adscensu supera atque adrectis auribus adsto (2, 303)
uoces et uerba uocantis / uisa uiri (4, 460-61)
Saucius et serpens sinuosa uolumina uersat
arrectisque horret squammis, et sibilat ore,
arduus insurgens (11, 753-55).

En general, podemos decir que Virgilio no demuestra excesiva originalidad en el empleo o creación de las aliteraciones. Podemos descubrir sus métodos en Ennio y en Lucrecio, sobre todo. En vez de crear, se ha limitado a recoger las combinaciones ya admitidas. Incluso cuando parece que es original, podemos pensar en un recurso auditivo.

Aunque se ha pensado —en realidad se han recogido paralelos— en otros modelos, cuyos versos ha podido aceptar el mantuano, tales como Plauto, Lucilio, Cicerón, Catulo y Lucrecio, en la mayor parte de ellos se descubre el influjo de Ennio, directo e indirecto.

En la obra citada, Cordier llega a esta conclusión. La aliteración que ya se encontraba por todas partes, en la lengua del culto, en las fórmulas jurídicas y en los refranes o proverbios populares, etc., corría el riesgo de verse abandonada por los lectores delicados, como procedimiento de expresión, un tanto grosero y vulgar y caduco. Pero lejos de disminuir su importancia, Virgilio ha sabido hacer un esfuerzo consciente para continuar la tradición nacional y popular. Ha sabido transformar aquel viejo medio en una técnica mejor adaptada a las condiciones de un público más refinado. Los progresos que realiza el autor de la *Eneida* satisfacen a las exigencias de un oído severo y delicado y también a las del espíritu más atento y agudo.

Asonancia

Con alguna frecuencia, algunos autores no distinguen del todo —si es que no llegan a identificarlas— la asonancia de la aliteración, del homoiotéleuton, de la rima, etc. En el caso de Virgilio, entendemos la asonancia como una rima que no compromete más que el elemento vocálico, es decir: «igualdad de los sonidos vocálicos, a partir de la última vocal acentuada», o lo que es lo mismo: «homofonía de la vocal final acentuada del verso, de la frase o de un miembro de la frase», según la definición de H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* s. u. «assonance». Equivaldría a lo que en poética española y francesa se llama «rima asonantada». En este sentido hemos de considerar como asonantados estos versos:

Triste lupus stabulis, maturis frugibus *í*mbres,
arboribus uenti, nobis Amaryllidis *í*rae *(E.* 3, 80-81)

> At tu sume pedum, quod cum saepe rogáret
> non tulit Antigenes, et erat tum dignus amári
> formosum paribus nodis atque aere, Menálca *(E.* 5, 88-90).

La asonancia que no compromete más que el elemento vocálico, debe producirse en la sílaba fuerte de la palabra final. Por supuesto que este fenómeno no podía por menos de ser descubierto por el oído sensible de los latinos, cuando escuchaban atentamente la declamación de un poema o unos párrafos en prosa.

En este sentido se puede afirmar que la asonancia no difiere de la rima, sino en cuanto al grado. Mientras la rima exige la igualdad de vocales y de consonantes, a partir de la vocal acentuada, la asonancia sólo comporta la igualdad vocálica. Y muchas veces, entre estos dos grados de semejanza, encontramos etapas intermedias que forman como el paso o la transición de una a la otra. Con frecuencia las vocales asonantes están seguidas, o precedidas y seguidas a la vez de una o más consonantes idénticas. En estos casos, como es evidente, el elemento vocálico se ve reforzado. Así por ejemplo: *dióren / duórum (A.* 12, 509-11).

En otras ocasiones, la semejanza se facilita muchísimo por nombres propios de composición fónica parecida, del tipo: *Tullius / Catullus;* o por dos formas de flexión de la misma palabra, como en el caso: *Capellam / Capella.* En algunas ocasiones, como sucede en este último caso, es difícil distinguir entre asonancia y rima, que llegan a ser casi idénticas.

Sobre la asonancia en la poesía latina ha habido una verdadera polémica, que no hemos de exponer ahora. Baste saber que, mientras autores jóvenes la siguen y aceptan con entusiasmo, los de la escuela antigua, en gracia a la tradición, dudan bastante de este procedimiento estilístico.

En nuestro caso, creo que será suficiente examinar la *Egloga* 4, cuya extrema musicalidad, delicada y profunda al mismo tiempo, ha sido puesta de relieve por los virgilianistas. Se ha llegado a escribir acerca de la famosa egloga: «Mystère de l'enfant, mais aussi le mystère du style» (Guillemin, *Virgile* [Paris 1951] p. 77).

La misma declaración preliminar del poeta: *Paulo maiora canamus* deberá referirse no sólo al tema, sino también a la forma misma del poema.

No es difícil descubrir asonancias-rimas internas, como las contenidas en los versos 21-23:

> Ipsae lacte domum referent / ...
> ubera, nec magnos metuent / ...
> ipsa tibi blandos fundent / ...

No sería difícil tampoco señalar otras que podrían considerarse como verdaderas rimas, en la cesura de versos sucesivos, como en los versos siguientes (5-6):

Mágnus ab íntegró / ...
iám redit ét uirgó / ...

O solamente como rimas vocálicas, como vemos en los versos 54-55 y en 60-61:

Spíritus ét quantúm ...
nón me cárminibús ...

Íncipe párue puér / risú
mátri lónga decém / tulerúnt

Las asonancias, tal como las hemos entendido al principio, se pueden encontrar en casi todos los versos de la egloga cuarta. Veamos algunos ejemplos:

Myrícae / dígnae (2-3)
Apollo / nóstri (10-13)
ménses / térras / uidébit (12-14-15)
téllus / capéllae / uenéni / paréntis (19-21-24-26).
leónes / flóres / amómum (22-23-25).
lúto / fusis (44-46)
ágnos / Párcae (45-47)
múndum / profúndum (50-51).

Claro que ya hemos indicado anteriormente que la asonancia, entendida tal como hemos señalado, es abundantísima en latín, que se presta a ello, sin intención especial de los autores. Por eso es imposible hablar en muchos casos de «asonancia» como procedimiento estilístico, cuando en realidad es algo imprevisto e imprevisible.

Por supuesto que no es tan sólo esta *Egloga* 4 la que abunda en asonancias. En la *Eneida* también encontramos casos como éste:

Híc currús fuit; hóc regnúm dea géntibus ésse
sí qua fáta sinánt, iam túm tendítque fouétque *(A.* 1, 17-18).

En estos dos versos se aprecia mejor la asonancia que, además, va acompañada de una cierta correspondencia de los espondeos y dáctilos en ambos versos.

Aunque la asonancia es un procedimiento muy generalizado, sin embargo la dificultad está en pretender sacar de ella unas reglas matemáticas. Como advierte Víctor Hugo, en el prefacio de las *Odas y Baladas:* «Il faut bien se garder de confondre l'ordre avec la régularité». O mejor todavía, como advertía Paul Claudel: «L'art, équilibre et non pas symétrie».

La rima

Entre los poetas latinos, la rima no tenía el carácter regular que le conceden los modernos. Esto no quiere decir que no tuvieran conciencia de la importancia que en algunos casos pudiera tener dicha asonancia. Desde los primeros tiempos de la literatura latina, constituye uno de los elementos esenciales del *carmen:* fórmulas mágicas, encantamientos, invocaciones, proverbios, epitafios, dedicatorias, etc. Se ha podido afirmar que la versificación latina popular era rimada. Solo los poetas refinados de la época clásica dejaron de considerar el empleo de la rima como la única armonía del verso.

Al igual que en torno a la asonancia, los autores modernos no están de acuerdo en la esencia de la rima. A lo menos, cada uno la entiende a su modo, si tenemos en cuenta los ejemplos que ellos aducen. Los antiguos hablaban del *homiotéleuton,* y del *homoioptoton,* como de dos clases bien diferenciadas de homofonías. El autor de la *Rhetorica ad Herennium* cita, como caso de *similiter cadentia uerba,* un verso de Ennio en que se distingue la rima y el *homoiotéleuton:*

Fléntes, plorántes lacrimántes, obtestántes

El autor piensa en palabras que se encuentran en los mismos casos gramaticales; pero mientras *flentes / plorantes* son un verdadero *homoiotéleuton, plorantes, lacrimantes y obtestantes* constituyen verdaderas rimas. Nosotros la entendemos en este mismo sentido. Así que la podemos definir como «la igualdad o semejanza de los sonidos en que acaban dos o más versos o partir de la última vocal acentuada», o dicho en otras palabras, «homofonía a partir de la última vocal acentuada al final del verso».

En la obra de Virgilio podemos encontrar ejemplos bien claros de rima, en el sentido que la hemos definido. Sean, por ejemplo, estos versos de la *Eneida:*

Ipse hostis Teucros insigni laude ferébat
seque ortum antiqua Teucrorum stirpe uolébat (1, 625-26)

Ipsum inter pecudes uasta se mole mouéntem
pastorem Polyphemum et litora nota peténtem (3, 656-57)

Et si continuo uictorem ea cura subísset
ultimus ille dies bello gentique fuísset (9, 757-58).

Praecipitant, omnis campus diffugit arátor,
omnis et agricola, et tuta latet arce uiátor (10, 805-6).

Casos como estos que acabamos de señalar hay unos 30. Si tenemos en cuenta que la Eneida cuenta unos 9.500 versos, esto es, 4.750 parejas

de versos, la proporción en que se encuentran los versos rimados no es muy grande: menos del 0'7%.

Hay otros casos en que nos encontramos con lo llamados versos *holorrimos,* es decir, versos que repiten la misma palabra al final, del tipo:

> Quo tibi, diua, mei? Similis si cura fuisset,
> tum quoque fas nobis Teucros armare fuisset *(A.* 8, 396-97)

Este tipo de versos aparece empleado por Virgilio, sobre todo, con los nombres propios, como en estos dos ejemplos:

> Bina boum uobis Troia generatus Acestes...
> et patrios epulis et quos colit hospes Acestes *(A.* 5, 61-63).

> Creber utraque manu pulsat uersatque Dareta
> sed finem imposuit pugnae fessumque Dareta *(A.* 5, 460-63).

Además de estos versos «holorrimos» que son unos 10 en toda la *Eneida,* podemos considerar como cuasi-rimas los versos que parecen rimados si se escuchan, aunque no lo sean realmente cuando se ven escritos. Son del tipo: *mella / cellas (A.* 1, 432-33); *ferebant / tenebat (A.* 1, 480-82); *uictis / relicti (A.* 2, 452-54); *urbem / urbes (A.* 3, 293-95); *repente / rudentem (A.* 8, 247-48); *labores / ab ore (A.* 4, 78-79); etc.

Si tenemos en cuenta todos estos versos rimados, apenas suman un centenar, esto es, siguiendo el gusto de las estadísticas, que son siempre peligrosas en cuestiones de lengua y de estilo, menos del 2%. Es decir, podemos afirmar que las rimas propiamente dichas, constituyen una excepción en la obra de Virgilio.

Repeticion

El procedimiento de la repetición desempeña en poesía un papel de primer orden. Ha sido puesto de relieve este hecho en el caso concreto de Virgilio. Se ha podido escribir a este respecto: «las repeticiones verbales son uno de los rasgos más característicos de su estilo. Quizás en ninguna otra parte de la literatura latina se encontrará en esta medida la repetición, ya sea buscada ya admitida sin más, como efecto de una predisposición y de una obsesión», Marouzeau, *Répétitions,* pp. 237-57.

Junto a esta afirmación de Marouzeau, hay que tener en cuenta que lo contrario de la repetición, es decir, la *uariatio* sinonímica, tiene para Virgilio y para los demás poetas una importancia y frecuencia no menos notables.

Incluso con la partícula *et* Virgilio ha sabido enfrentarse y ha logrado variaciones estilísticas. Digamos lo mismo con las disyuntivas *aut, uel;* o *-ue* y *aut;* o *autem* y *sed.*

La variación es más evidente cuando se trata de vocablos importantes y muy usados, como en el caso de palabras que designan la tierra, el agua, el día, el fuego, la noche, la acción de caminar, que son semantemas esenciales en todas las lenguas. Así observamos cómo Virgilio ha logrado evitar la repetición, empleando algunas pertenecientes a grupos de palabras sinonímicas, como:

> Terra, tellus, solum, fundus, ager, gleba, campus, *(G.* 1, 63-85)
> Saxum, cautes, rupes, lapis, etc.
> aqua, unda, lympha, umor, ros, latex;
> aio, inquam, fari, dicere, loqui, autumare;
> ire, uadere, incedere, ambulare, gradiri, uehi *(A.* 2, 358-424).

Además el poeta de Mantua ha sabido emplear «dobletes fijos y admitidos por todos, del tipo: *Sopor / somnium; tacere / silere; flamma / ignis; frigidus / gelidus; nox / umbra; semen / sata.*

A la vista de los medios que posee Virgilio para expresarse, se puede pensar que casi todas las repeticiones que encontramos en sus obras han sido deliberadas. Por eso, nos extraña que alguien haya podido pensar que la repetición de la palabra *fluctus* en los versos 103-116 del primer libro de la *Eneida,* ha sido fortuita, cuando antes, en los versos 29-43, y después en los versos 117-129, la ha evitado con tanto cuidado. He aquí los versos que contienen la palabra *fluctus:*

> *Fluctusque* ad sidera tollit.
> Hi simmo in *fluctu* pendent; his unda dehiscens
> terram inter *fluctus* aperit...;
> Saxa uocant Itali mediis quae in *fluctibus* Aras
> ...ast illam ter *fluctus* ibidem.

Se nos antoja que una palabra, que se repite cinco veces en una decena de versos, sin que haya sido buscada expresamente, y sin que el poeta se haya dado cuenta de la repetición, habría tratado de cambiarla inmediatamente, a no ser que hubiera razones especiales para conservar la repetición. Hemos de notar que en los versos 2 y 3, 4 y 5 —en el orden que hemos seguido en los ejemplos citados— el acento fuerte de las palabras repetidas está en el mismo lugar, es decir en el tiempo fuerte del 3 pie, y tiempo fuerte del 5 pie, respectivamente. Además, la palabra repetida *fluctus* es una palabra expresiva: el oido descubre la idea de movimiento, en virtud de la unión morfológica con *fluo.*

A veces, Virgilio evita la repetición que se le ha podido escapar inadvertidamente. Así por ejemplo, en estos siete versos:

Vos, o clarissima mundi
numina, labentem caelo quae ducitis annum
.....
et uos agrestum, praesentia numina, Fauni,
ferte simul Faunique pedem Dryadesque puellae *(G.* 1, 5-11).

En estos versos nos encontramos con dos repeticiones: *Numina / numina; Fauni / Fauni.* La repetición del nombre de los Faunos era interncionada para indicar la importancia de las divinidades que asisten en todo momento —*praesentia*— a los agricultores. La repetición de *numina* parece inintencionada: nos parece más bien una simple indigencia de vocabulario. Y en la segunda edición de las *Geórgicas,* su autor sustituye *Numina* del verso 6 por *lumina.* Y el comentarista Servio nos informa acerca de las razones para esa sustitución.

La repetición puede, a veces, hacer más armoniosa la frase, como ya lo indicaba el autor de la *Rhetorica ad Herennium:* «Nom modo non offendat animum, sed etiam concinniorem orationem reddat» (4, 14, 20). Pero la frecuencia de un mismo término puede causar hastío, como dirá Quintiliano: *Vt nouitate excitant, ita copia satiant.* Y Cicerón recomienda se evite el *fastidium similitudinis.*

En los poetas latinos descubrimos un procedimiento fácil para evitar la repetición, aun conservando cierta semejanza, que consiste en emplear la misma palabra en diferentes formas de flexión. Así lo hace el mantuano, como en estos versos:

Nos patriae fines et dulcia linquimus arua
nos patriam fugimus *(E.* 1, 3-4).

Si canimus siluas, siluae sint consule dignae *(E.* 4, 3).

Omnia uincit amor, et nos cedamus amori *(E.* 10, 69).

Otro medio para conseguir la variación, aun en medio de la repetición, es emplear las palabras pero haciendo que los tiempos fuertes o los débiles de una palabra no coincidan con los fuertes y los débiles de la misma palabra que se repite. He aquí algunos ejemplos del poeta de Mantua:

Nýmphae, Laurentes nymphǽe, genus amnibus unde est (8, 71)

Dicemus Daphnímque tuum tollemus ad astra
Dáphnim ad astra feremus *(E.* 5, 51-52)

Vel pater omnipotens abigat me fulmine ad úmbras
pallentis umbrás Erebo noctemque profundam *(A.* 4, 25-26).

Céntum quae siluas, centúm quae flumina seruant *(G.* 4, 383)

Líbertas quae sera tamen respéxit inertem
réspexít tamen *(E.* 1, 28-30)

Mírantur dona Aeneae, mirántur Iulum *(A.* 1, 709).

Mírabárque duces Teucros, mirábar et ipsum *(A.* 8, 161).

Stérnit agros, sternít sata laeta boumque labores *(A.* 2, 306)

En los casos que hemos citado en este último apartado, el *ictus* y el acento coinciden una vez, y son divergentes en la repetición. Es curioso observar cómo Virgilio, cuando repite una misma palabra varias veces, tiene sumo cuidado en alternar las dos formas métricamente posibles, en cuanto se refiere al *ictus* / acento. Veamos, por ejemplo la egloga 10, donde encontramos repetida la palabra *uenit:*

Venit et upilio, tardi uenere subulci,
uuidus hiberna uenít de glande Menalcas.
Omnes 'unde amor iste' rogant 'tibi'? uénit Apollo...
Vénit et agresti capitis Siluanus honore,
Pan deus Arcadiae uenít, quem uidimus ipsi *(E.* 10, 19-26).

A veces Virgilio emplea los dos procedimientos para reforzar la variación en la repetición, es decir, el cambio de la forma y la modificación en cuanto al *ictus* / acento. He aquí algunos ejemplos:

Et me Phóebus amat; Phoebó sua semper apud me *(E.* 3, 62).

Exstinctum Nymphae crudeli funere Daphnim
flebant (uos coryli testes et flumina Nýmphis *(E.* 5, 20-21)

Lítora lítoribús contraria, fluctibus undas
imprecor, árma armís *(A.* 4, 628-29).

Hic tibi cérta domus, certí (ne absiste) Penates *(A.* 8, 39).

En todos estos ejemplos que hemos citado, se advierte el cuidado de Virgilio para evitar la repetición monótona. Es cierto que la admite como procedimiento estilístico, pero sabe variar las palabras de modo que el oído sensible de sus oyentes no llegue a cansarse. El placer auditivo se aumenta, no precisamente por la repetición de un mismo sonido, sino con la alternancia, la variedad, el cambio de tono. Esto es lo que ha sabido conseguir Virgilio, como un verdadero maestro de la lengua y del verso.

Linea aurea

Se conoce con este nombre el verso en que el poeta, gracias al peculiar carácter del latín como lengua inflexiva, distribuye las palabras de este modo:

adjetivo adjetivo verbo nombre nombre

En realidad no son muchos los casos en que podemos descubrir versos dispuestos en línea áurea. Veamos alguno:

Grandiaque effossis mirábitur ossa sepulcris *(G.* 1, 497)

Con el principio *grandiaque effossis* nos enfrentamos con algo vasto, misterioso, indefinido, que emerge del suelo por llegar a descubrir el misterio. Hasta el final se mantiene el suspense y el misterio sigue en su secreto. Con *ossa* reconocemos que es algo enorme, extraño y misterioso: son huesos humanos. Y la palabra *sepulchris*, ya al final, nos descubre que lo que parecía el surco de un arado es, nada más y nada menos, que un sepulcro que ha sido violado.

Otro ejemplo del poder dramático del verso o línea áurea:

Sanguineisque inculta rubent auiaria baccis *(G.* 2, 430).

Las palabras *sanguineisque rubent* desvelan inmediatamente al ojo interior de la mente el hermoso milagro de la naturaleza.

He aquí algunos otros ejemplos:

Incultisque rubens pendebit sentibus uua *(E.* 4, 29).
Ergo omnis longo soluit se Teucria luctu *(A.* 2, 26).
Plena per insertas fundebat luna fenestras *(A.* 3, 152).

Conclusion

Muy difícilmente podríamos condensar en unas pocas páginas el estilo propio de Virgilio. Aunque no hemos pretendido ofrecer una visión de conjunto de las características virgilianas en lo que se refiere a la lengua y al estilo virgiliano, creemos que hemos señalado algunos aspectos, que no son los más estudiados por los comentaristas del poeta.

Junto a estos procedimientos estilísticos que hemos señalado, cabría enumerar otros muchos que podemos captar al través de los versos virgilianos. Encontramos abundantes metonimias; nos sorprenden las frecuentes hendíadis y las no escasas hipálages. Pero estas figuras son del dominio común, tanto de poetas como de la lengua conversacional. Precisamente por el uso diario, han perdido el carácter de ornato o figura.

El hexámetro ha evolucionado desde la audaz condensación lírica de las *Geórgicas* hasta una amplitud musical. El modelo enniano sigue estando presente, como se ve en esa leve pátina de arcaismo que trata de conservar el poema de Roma, en un aura de antigüedad mítica. Pero, al mismo tiempo, el hexámetro virgiliano ha alcanzado una eficacia expresiva y una perfección formal, jamás superadas.

En virtud de la imaginación auditiva del poeta, creemos que el estilo de Virgilio no puede captarse en toda su riqueza sino en la medida de una conciliación amorosa entre el concepto espiritual de las palabras y la expresión sonora de cada una de las sílabas. Por eso podemos definir el estilo de Virgilio, en frase de Jackson Knight: «El estilo de Virgilio es musical, intelectual, convencional, coloquial, arcaico y modernístico». Nada más y nada menos.

Fortuna y presencia de Virgilio

Los primeros tiempos.—El siglo IV.—Dante y Virgilio.—Virgilio en el humanismo.

Los primeros tiempos

Dada la importancia y vigencia que siempre ha tenido Virgilio en la historia de la literatura universal de todos los tiempos, creemos que la mayoría de los poetas tendría que reconocerse deudores de sus méritos, como lo hizo el gran poeta inglés de la época victoriana, en su poema intitulado *To Virgil,* escrito a petición de los habitantes de Mantua, con ocasión del décimonono Centenario de la muerte de Virgilio. He aquí unos versos de Tennyson al poeta de Mantua:

> I from out the Northen Island sunder'd once from all the human race,
> I salute thee, Mantovano, I that loved thee since my day began,
> Wielder of the stateliest measure over moulded by the lips of man.

que quiere decir;

> Yo, desde aquella Isla nórdica, alejada un tiempo de toda otra raza,
> yo te saludo, Mantuano, al que he amado desde mis años infantiles,
> forjador del verso más majestuoso modulado por labios humanos.

En estos tres versos está magistralmente expuesto el respeto y el reconocimiento de las extraordinarias cualidades poéticas del mantuano. Aunque no todos los poetas o escritores hayan expuesto de una manera tan clara las excelencias de Virgilio, la fama del autor de la *Eneida* o de las *Bucólicas* y de las *Geórgicas* ha sido reconocida y afirmada al través de los siglos. Y, como creemos que no se puede decir que se conoce bien a Virgilio, si no se conoce, aunque sea de una manera superficial, su fortuna y su presencia al través de los siglos, vamos a exponer ahora cómo nuestro poeta ha sido estudiado o imitado y también cómo ha sido juzgado desde sus contemporáneos hasta nuestros días. Por supuesto, el tema es tan

extenso que necesariamente nos tenemos que contentar con una visión general del problema.

Como consta en una de sus *Vidas* [1], Virgilio había dejado en su testamento encargado a dos amigos que no publicaran la *Eneida,* sino que la destruyeran por considerar incompleto el poema. Pero sus dos amigos, Vario y Tuca, a quienes Augusto encargó que cuidaran de la edición, corrigiéndola lo menos posible, sin añadir nada que pudiera desdecir de Virgilio, no quemaron la obra, sino que ofrecieron la primera edición del poema nacional de Roma. Inmediatamente se suscitó un vivo interés por la obra entre los estudiosos, los lectores cultos y los poetas contemporáneos, y al punto aparecieron calurosos y entusiastas admiradores de la obra del poeta de Mantua.

Pero, al mismo tiempo, no faltaron poetastros rivales, críticos malévolos y envidiosos detractores que no dudaron en ridiculizar algunos versos virgilianos: los que encerraban presuntos errores históricos o interpretativos. Este detalle nos es conocido por la *Vita Donati* que advierte expresamente: *Obtrectatores Virgilio numquam defuerunt, nec mirum nam nec Homero quidem* [2]. Estos detractores no dejaban pasar ocasión que se les presentaba para descubrir incongruencias, errores de lenguaje, presuntos plagios del autor que, en vez de escribir originariamente, se había dedicado a saquear, aquí y allí, copiando, sobre todo, a Homero. Pero no debemos extrañarnos de esto, ya que los poetas, con harta frecuencia, se han mostrado siempre celosos los unos de los otros.

Apenas se habían publicado las *Bucólicas* de Virgilio, cuando aparece un tal Numitorio —aunque el nombre no es del todo seguro— y publica unas *Antibucolica,* que no pasaban de ser una parodia insulsa, según nos dice Donato [3]. Eras dos eglogas, la primera de las cuales, parodiando el principio de la primera *Egloga* de Virgilio, comenzaba de esta manera:

> Tityre, si toga calda tibi est, quo tegmina fagi?

Y la segunda comenzaba, pretendiendo acusar al poeta de haber incurrido al comienzo de la tercera *Egloga* en un vulgarismo con el uso de adjetivo posesivo *cuium:*

> Dic mihi, Damoeta, cuium pecus anne Latinum?
> non, uerum Aegonis, nostri sic rure locuntur

Las huellas de un procedimiento análogo, aplicado a las *Geórgicas* por los adversarios del poeta, encontramos en el comentario de Servio que en

1 Donato: *Vita* 39: «Egerat cum Vario, priusquam Italia decederat, ut siquid sibi accidisset, Aeneida combureret».

2 Donato: *Vita* 43.

3 Donato: *Ibid.:* «Numitorius quidam rescripsit *Antibucolica,* duas modo eclogas, sed insulsissime *parodésas*».

su redacción más amplia nos conserva, en el verso 210 del primer libro, como de Bavio o de Mevio el verso:

Hordea qui dixit superest ut tritica dicat

echándole en cara como abusivo el plural *hordea* considerado como una falta por Quintiliano *(Inst. orat.* 1, 5, 10). Y recoge también en el comentario al verso 299 una parodia anónima que dice:

Nudus ara, sere nudus: habebis frigore febrim

burlándose del verso virgiliano que recomienda efectuar las labores de la siembra y del arado sin demasiados vestidos a causa del clima de la época del año en que suelen realizarse dichos trabajos:

Nudus ara, sere nudus, hiems ignaua colono *(G.* 1, 299)

Cuando apareció la *Eneida,* Carvilio Pictor, a ejemplo de los cínicos *Homeromástiges,* publicaba también un *Aeneidomastix.* Un cierto M. Vipranio —tal como nos ha conservado el nombre Donato, aunque no parece imposible que hubiera que corregir ese nombre por *Vipsanius,* nombre que encerraría el verdadero nombre de Agrippa— pretendía que *a Maecenate eum suppositum appellabat nouae cacozeliae repertorem, non tumidae nec exilis, sed ex communibus uerbis* [4].

En los comentarios de Servio a *E.* 2, 22 descubrimos también una puntuación que los enemigos de Virgilio le echaban en cara, y así habría que puntuar de diferente manera el verso virgiliano que aparece de esta manera:

Lac mihi non aestate, nouum non frigore desit

y que según la *Vergiliomastix* debería estar puntuado de esta forma:

Lac mihi con aestate nouum, non frigore desit

Y cuando salían de estas cuestioncillas, sin importancia, los enemigos de Virgilio se cebaban en los errores históricos en que Virgilio había incurrido, o en los plagios que el poeta había llevado a cabo con perjuicio de Homero. Así nos informaba en la época de Tiberio, Asconio Pediano, ilustre comentador de Cicerón, en un libro titulado: *Contra obtrectatores Vergili.* Y se preguntaba cómo aquellos sabihondos críticos no trataban de realizar plagios semejantes, ya que se habían dado cuenta de que era más fácil apoderarse de la clava de Hércules que de un verso de Homero.

De entre los críticos de la *Eneida* y de Virgilio, el que nos es mejor conocido de entre sus contemporáneos es el español o alejandrino C. Julio Higino, liberto de Augusto y elegido por él como Bibliotecario de la Biblio-

4 Donato: *Vita* 44.

teca palatina, según una noticia de Suetonio [5]. Julio Higino fue autor de muchas y variadas obras de erudición, históricas, geográficas, de anticuariato, y que Columela llamaba *quasi paedagogus* del mantuano. Aunque se nos han perdido, en la antigüedad se recordaban como obras suyas unos *Commentaria in Vergilium* y unos libros *De Virgilio* [6], que no se sabe si eran la misma obra que la anterior.

Este autor también le echaba en cara a Virgilio algunas faltas. Por ejemplo, cómo Palinuro le pudo decir a Eneas: *Portus require Velinos (A.* 6, 366), cuando Velia fue fundada sólo bajo Servio Tulio. O cómo Eneas pudo invocar para descender al infierno el precedente de Teseo *(A.* 6, 122), cuando luego aparece Teseo entre los condenados en el infierno *(A.* 6, 618-19). Señalaba también en el mismo libro 6 (835 y ss.) una confusión de personas y de tiempos entre M. Curio, el vencedor de Pirro, y L. Mummio, destructor de Argos y de Micenas [7].

Tampoco faltaban en sus observaciones críticas algunas de carácter gramatical. Así, por ejemplo, en el retrato del rey Pico:

> Ipse Quirinali lituo paruaque sedebat
> succinctus trabea laeuaque ancile gerebat *(A.* 7, 187-88)

encontraba que era *absurdissimum* aquella construcción —podríamos ver ahí un zeugma— *lituo succinctus,* ya que *lituus est uirga breuis incurua, qua augures utuntur.* Pero el mismo Gelio que nos ha conservado la noticia dice que *errasse Higinum* [8]. Y acerca del lenguaje augural, siempre según las noticias de Aulo Gelio [9], Higino no estaba de acuerdo con el empleo de las *praepetes pennae* del libro 6 de la *Eneida* (6, 14). Pero Gelio dice de Higino: *nimis ineptus fuit, cum quid praepetes essent se scire ratus est.*

Pero a pesar de estos reparos C. Julio Higino no era un detractor sino un admirador del poeta de Mantua, y sus observaciones van siempre acompañadas de la creencia que Virgilio, de haberlo podido, habría corregido tal frase o habría suprimido tal pasaje, según las noticias conservadas por Aulo Gelio [10].

Pasada esa racha de detractores o poetrastos envidiosos del mantuano, éste, con una rapidez que tiene pocos paralelos en la historia universal de la literatura, se convirtió en el clásico por excelencia de Roma. Los declamadores de la edad augústea y tiberiana, que se nos han conservado gracias a Séneca el retórico, mantienen apasionadas disputas sobre su poesía. Una pléyade de poetas menores se dedica a imitar los más

5 *De gramm.* 20.
6 Aulo Gelio: *Noct. Attic.*, 1, 12, 2 y 16, 6, 14.
7 Aulo Gelio: 10, 16, 14.
8 Aulo Gelio: 5, 8.
9 Aulo Gelio: 5, 8, 6.
10 Aulo Gelio: 10, 16, 1; 10, 11, 18.

variados aspectos de la técnica virgiliana: una parte de esa actividad pudo muy bien ser la *Appendix Vergiliana,* de la que nos ocuparemos en uno de los *excursus*.

Incluso personas de poca cultura, como algunos ciudadanos de Pompeya, se divierten escribiendo en las paredes versos de Virgilio, como se ve con el primero de la *Eneida,* que aparece tal como lo pronunciaba con acento osco: *Alma uilumque cano Tloiae...* Más aún, las únicas leyendas itálicas que han inspirado a los pintores de Pompeya y de Herculano provienen de la *Eneida.* En Pompeya, vemos a Venus curando a Eneas. En Herculano vemos a Eneas, huyendo y teniendo por la mano a su hijo y sosteniendo en las espaldas a su padre.

Pero es sobre todo en la literatura elevada donde Virgilio encuentra su consagración definitiva. Estacio y Silio Itálico no sólo son unos fanáticos imitadores del mantuano y admiradores de nuestro poeta, sino que el último consiguió comprar el terreno donde estaba el sepulcro de Virgilio.

Con el gusto arcaizante del siglo II se vio limitada un poco la influencia y la admiración de Virgilio que fue preferido por Ennio. Pero la moda pasó muy pronto. Y poco más tarde se echan las bases o comienzos de la exégesis virgiliana. Será, sobre todo, Marco Valerio Probo, el estudioso latino de la época de los Flavios que más se parece al especialista o filólogo moderno. Se ocupó de Virgilio, de Terencio y de Persio. Su labor como editor de los clásicos se reducía, como nos dice Suetonio a: *emendare, distinguere et adnotare.* Y así se puede ver en los comentarios o exégesis de Virgilio.

El siglo IV

Las investigaciones de los filólogos van constituyendo poco a poco verdaderos comentarios perpetuos para uso de los estudiantes. Las obras más importantes que han llegado hasta nosotros, el gran comentario de Servio, otras colecciones menores de escolios y el curioso comentario de Tiberio Donato datan del siglo IV, pero nos han conservado por suerte muchos detalles y aportaciones de estudiosos anteriores.

Es curioso un personaje de finales del siglo IV, llamado Ambrosio Teodosio Macrobio, del que sabemos muy poco, pero que es autor de un libro muy curioso, titulado *Saturnalia.* Al principio de la obra se nos informa que Pretextato, prefecto de Roma, invita a su casa a unos amigos para celebrar la fiesta de las Saturnales que, cada año el 17 de diciembre, alegraba la ciudad durante tres días. Pretrextato es un hombre muy importante: antiguo procónsul de Acaya, que une a su amor por las letras un conocimiento profundo de los ritos y de los misterios. Sus amigos se cuentan

entre lo más distinguido de la nobleza romana: son altos funcionarios, letrados, filósofos y un joven doctor, tan notable por su ciencia como por su modestia, precisamente Servio. Los personajes conversan en un lenguaje menos elegante que el de Cicerón, pero con la misma cortesía y preocupación intelectual.

Pretextato sostiene que todos los dioses no son más que los atributos del sol divinizados. Pero, como ha citado a Virgilio, un tal Evangelio, probablemente un personaje inventado y no real, hombre poco agradable y muy rudo, que había seguido un curso de derecho pontifical, le hace la objeción de que Virgilio no es un filósofo, sino simplemente un poeta, y un poeta que no está libre de crítica. «Lo admiramos cuando somos niños porque ni los maestros ni la infancia permiten que nos demos cuenta de sus defectos. Y él mismo lo sabía muy bien. ¿Habría legado su obra a las llamas si no hubiera querido librar su memoria de las injurias de la posteridad? ¡Cuántas cosas vergonzosas se podrían poner al descubierto en sus impresiones griegas o bárbaras y en la disposición de su poema!».

Antes estas palabras, el pequeño círculo murmura horrorizado, y decide vengar al poeta de las injurias de su detractor durante dos días consecutivos. Pretextato se va a encargar de demostrar que Virgilio ha observado las reglas del derecho pontificial tan bien como si lo hubiera profesado. Eusebio probará que Virgilio abarca todos los géneros de la elocuencia, mientras que Cicerón no sobresalió más que en uno. Eustacio mostrará con qué arte y elegancia imitó a Homero y a los griegos: si no siempre igualó al autor de la *Iliada* es porque no siempre es posible a las fuerzas humanas alcanzar la divinidad. Furio Albino justificará sus imitaciones de los antiguos poetas latinos, a quienes salvó del olvido: ya pueden estarle agradecidos por la suerte que les tocó en todo lo que Virgilio tomó de ellos. Flaviano debía decir con qué esplendor brillaba en él la ciencia augural.

La obra de Macrobio, además de agradable, es muy instructiva. Evidentemente, las objeciones y respuestas del descontentadizo Evangelio no tienen otra finalidad que hacer la apología de Virgilio. Pero, pese a todo lo que allí se dijo, nuestro poeta no es alabado con obcecación. Se señalan sus imperfecciones, pero se aduce con frecuencia el ejemplo de Virgilio para probar cuestiones de retórica.

Los autores que se ocupan de Virgilio no se limitan a explicar al poeta, sino que hacen de él alegorías. Así que en las *Geórgicas* y, sobre todo en la *Eneida* se busca una significación más elevada y filosófica. Esta tendencia venía ya desde muy antiguo, y así la habían empleado en Homero, al que habían concedido una autoridad sagrada. Los dos siglos que siguieron a la muerte de Virgilio habían admirado en él al poeta y al orador, e incluso al poeta. Poco a poco su fama de filósofo y de su filosofía mística

aumentaba y era natural que se esforzaran por descifrar el sentido que un hombre tan excepcional y tan versado en todas las doctrinas había debido de disimular bajo las apariencias de sus fábulas.

Es curioso lo que nos dice Servio al comienzo de sus comentarios al libro 6 de la *Eneida:* «Todo Virgilio está lleno de ciencia y particularmente este libro, que está tomado de Homero en su mayor parte: algunas de las cosas están simplemente dichas; otras muchas proceden de la historia y de la profunda ciencia de los filósofos y de los sacerdotes egipcios, de tal modo que sobre cada uno de estos libros se han escrito tratados enteros». Esta creencia de los autores en el simbolismo virgiliano se veía animada por una especie de juego que comienza muy pronto y termina muy tarde. Nos referimos a la literatura centonaria, a los famosos centones que pululan por doquier. Los estudiosos se sabían infaliblemente de memoria todo su Virgilio, y eso les facilitaba la redacción de poemas, e incluso tragedias, utilizando para ello versos enteros o fragmentos de sus versos. De esta forma se le obligaba a decir todo lo que se quería: parecía que él solo fuese toda la voz del mundo.

Las escuelas de retórica y de poesía hacían que los alumnos ofrecieran resúmenes poéticos de doce o de cuatro versos. Si en ello se podía ver la habilidad de los poetas, la poesía en sí iba perdiendo su fuerza cada vez más. Y así se llegó a un tiempo, en que se pensó en la posibilidad de componer poemas con versos o con hemistiquios de Virgilio, como en el caso de los centones. Esta palabra quiere decir, especialmente, un trozo de tela o de paño en que se han ido cosiendo diferentes retales. De estos centones nos han llegado algunas muestras que, a lo sumo pueden darnos una idea de la decadencia literaria, al tiempo que nos muestran una pasión inagotable por Virgilio y sus obras.

Entre estos centones conocidos, recordemos a Hosidio Geta que compuso una tragedia, *Medea,* formada toda ella con versos, hemistiquios o palabras sacadas de Virgilio. Como quiera que en esta tragedia hay también coros que, como es sabido, estaban siempre escritos en metros líricos, su autor tuvo que modificar los hexámetros de Virgilio: se trata de un ejercicio de imaginación, que no valía la pena. De esta manera, la obra de Virgilio se veía como rota, repartida. Décimo Magno Ausonio, profesor de la Universidad de Burdeos y poeta notable, compuso también su *Centón nupcial* en honor del Emperador Valentiniano. No olvidemos otros centones virgilianos como los *Versus ad gratiam Domini siue Tityrus,* o el *Centón* de Proba [11].

11 La bibliografía sobre el tema es muy extensa. Señalaremos unos pocos, indicando dónde puede verse bibliografía más amplia. Aliperti, E.: *I poemi di Virgilio in un centone del P. Pietro Angelo Spera, ossia La Passione di N. S. Gesù Cristo, cantata coi versi di Virgilio* (Napoli 1938); Borgen, B.: *De centonibus Homericis et Virgilianis* (Hauniae 1828);

Prescindiendo del valor artístico de estos centones, lo que sí podemos comprobar es el continuado interés por el estudio de Virgilio y, sobre todo, la admiración por el poeta de Mantua, que es estudiado con verdadero amor hasta hacer de él el fundamento y el modelo de toda clase de cultura, con pretensiones de inteligencia o de intelectualidad. Aunque a veces son otros los autores objeto de los centones latinos, Virgilio se lleva siempre la palma.

El carácter simbólico o alegórico de las obras de Virgilio hace que los autores se fijen de modo especial en la *Egloga* 4. Esta es objeto de un sermón a los padres del Concilio de Nicea, predicado por el emperador constantino, del que nos habla Eusebio [12]. Los padres latinos y griegos acudirán también a esta famosa egloga para tratar de descubrir en ella el pretendido «profetismo» o «mesianismo» de Virgilio.

La presencia e influencia evidente de Virgilio se deja notar bien a las claras en autores como san Agustín, san Ambrosio, Prudencio, entre otros. No vamos a extendernos ahora en este punto que hemos estudiado ampliamente en otra ocasión [13]. Otros autores se han ocupado igualmente de Ambrosio de Milán o de Prudencio. Remitimos a ellos al curioso lector [14].

Fue tal el fervor y devoción de los cristianos y de los paganos que se le consideró casi como omnisciente. Y a él acudieron para obtener soluciones a sus problemas o para saber las predicciones de la vida de los hombres... Nos referimos aquí a las llamadas *sortes vergilianae,* es decir

Cariddi, G.: *Il centone di Proba Petronia* (Napoles 1971); Cataldo, A.: 'Il centone di Proba e la tradizione manoscritta virgiliana nel IV secolo', en *Misc. class.-medievale.* quad. 2 (Lecce 1979) 95-118; Dane, N.: 'The *Medea* of Hosidius Geta', en CIJ 46 (1950) 75-78; Delepierre, O.: *Tableau de la littérature du centon chez les anciens et chez les modernes* (Londres 1874) 2 vols.; Ermini, F.: *Il centone di Proba e la poesia centonaria latina* (Roma 1909); Hasembalg, F.: *De centonibus Vergilianis* (Putbus 1846); Lamacchia, R., *Hosidius Geta: Medea. Cento Vergilianus,* edidit... (Leipzig 1981): preciosa bibliografía en pp. XXIII-XXVI; Ricci, M. L.: 'Motivi ed espressioni bibliche nel centone virgiliano *De Ecclesia',* en *SIFC* 35 (1963) 161-85.

12 El último trabajo que conocemos a este respecto es de Radke, G.: 'Die Deutung der 4. Ekloge Vergils durch Kaiser Konstantin', en *Présence de Virgile: Actes du Colloque des 9, 11 et 13 Décembre 1976* (Paris 1978) 147-59: en las pp. 156-59 ofrece la correspondencia de los versos de la egloga con el sermón de Constantino.

13 Cf. nuestro trabajo: *San Agustín y la cultura clásica* (Salamanca 1963) pp. 27-50 = *San Agustín: Cultura clásica y Cristianismo* (Salamanca 1988) pp. 32-47, donde indicamos la última bibliografía sobre el tema.

14 Cf. Diederich, M. D.: *Vergil in the works of St. Ambrose* (Washington 1931). Para todo lo que se refiere a la Bibliografía de Virgilio hay que contar siempre con la exhaustiva bibliografía que recoge Suerbaum, W. en el vol. 31, 1 del *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* (Berlín-New York 1980) pp. 1-358, bajo el título: 'Hundert Jahre Vergil-Forschung: Eine systematische Arbeitsbibliographie mit besonderer Berücksichtingung der Aeneis'. En el vol. 31, 2. W. W. Briggs, nos ofrece también 'A Bibliography of Virgil's *Eclogues:* 1927-77', pp. 1265-1357.

oráculos virgilianos, que consistían en sacar a suerte un verso de Virgilio y analizarlo para responder a las preguntas del interesado.

Y aquí se amplía aún más la inmensa fortuna de Virgilio en la Edad Media, cuando no sólo la *Eneida,* sino también las otras obras del poeta se consideraban como un producto divino del entendimiento humano. Y se debió pensar que un tal poeta debía ser considerado no a la medida de los otros hombres, sino como previsto de entendimiento, de ciencia, de poder en modo alguno comparables a los del común de los mortales, del nivel humano y corriente.

Junto a esa admiración por las obras, fue creciendo la admiración por la persona del poeta, hasta el punto que la verdadera figura de Virgilio se iba ensombreciendo con esas amables leyendas que aparecían cada día a su rededor, hasta el punto de hacer del mantuano un mago, un verdadero mago.

Al mago, como ha escrito Bellessort [15] nos lo encontramos en las tradiciones orales del pueblo napolitano. Mantua guardará religiosamente el recuerdo de su hijo glorioso. Pero ni en Mantua ni en Roma la fantasía popular obró sobre la historia de Virgilio. Pero no ocurrió lo mismo en Nápoles, donde había vivido mucho tiempo y donde su tumba se había convertido en lugar de peregrinación.

En la imaginación del pueblo, el poeta pierde su calidad de poeta y adquiere la del benefactor del país. Como no pudo ser santo, los fieles lo convierten en mago. Creemos que el nombre de su madre, Magia, no fue extraño a esta metamorfosis. Los prodigios obrados por el poeta mantuano se multiplican sin cesar.

En una ocasión, la ciudad de Nápoles estaba invadida por una plaga de moscas. Se colocó en la ventana del castillo una mosca de bronce o de oro, y todas las demás huyeron.

Frente a las amenazas del Vesubio, se ideó una estatua de arquero, que representaba Virgilio, con el arco tenso y la flecha dirigida hacia el volcán. El Vesubio se mantuvo tranquilo hasta un día en que un campesino, compadecido del pobre arquero, hizo partir la flecha, que llegó hasta el borde del cráter, y desde ese día el volcán empezó de nuevo a vomitar llamas y humo.

Virgilio había desecado los pantanos y había hecho nacer más peces en el mar. Había dado a las aguas de Pouzzoli la virtud de curar las enfermedades más diversas, con gran cólera de los médicos. Había en-

15 *Virgile: Son oeuvre et son temps* (Paris 1949) pp. 316-17.

cerrado detrás de una sólida puerta de hierro a las serpientes que pululaban por las criptas y las cuevas.

Todo estos prodigios o «milagros» sucedían, según quería la leyenda, en los tiempos en que Marcelo era gobernador de Nápoles, y Virgilio era su primer ministro [16].

Pero las leyendas Virgilianas no se limitan tan sólo a Nápoles, sino que llegan hasta Roma y, pasando las fronteras se recogen también en Francia y llegan a España. La devoción del pueblo español de la Edad media hace que Virgilio aparezca en el coro de la Catedral de Zamora nada menos que entre los profetas del antiguo testamento. En esta escultura del coro de la Catedral de Zamora y en todas las leyendas de Virgilio se advierte la admiración del pueblo que no podía por menos de reconocer que el amor es más grande que la magia y el genio. Se trata de la presencia bienhechora y bondadosa de Virgilio en la literatura y en las artes del medioevo.

Dante y Virgilio

El otro Virgilio, el único verdadero, el tierno y misterioso Virgilio de la Edad Media, no tuvo más que una aventura, pero la más hermosa de todas. Se encuentra con Dante, al pie de una colina, el viernes santo del año 1300, el 25 de marzo, en la estación en que había sido creado el mundo. El poeta florentino veía aterrorizado cómo venía hacia él la figura de un león y la figura de una loba, y en cuanto descubre al desconocido, exclama: «¡Ten piedad de mí, seas quien seas, espíritu de hombre u hombre real!». Y antes esas palabras, Virgilio se da a conocer: «Yo nací en tiempos de Julio y vine a Roma bajo el gran Augusto, en tiempos de los dioses falsos y mendaces». Dante, rojo de emoción, exclama: «Con que ¿tú eres Virgilio, la fuente de donde brota un río de elocuencia?». Virgilio le promete ser su guía, pues una dama cuyos ojos son más brillantes que las estrellas, se lo ha rogado. Lo acompañará por el infierno y el purgatorio, hasta la mansión de las Bienaventuranzas o Bienaventurados, donde lo hará entrar otra alma más digna.

Y así entra Virgilio en contacto con el gran poeta florentino. El Virgilio de Dante es, con el Sócrates de Platón, la creación más hermosa de este género que conocemos en el arte. Dante si no ha creado a su personaje, lo ha estudiado tanto, lo ha imitado y practicado con tal cuidado y lo ha amado tanto, que literalmente lo resucita y le da una vida nueva que es como la prolongación de su primera vida en Roma, en Mantua o en Nápoles. Si suprimimos la *Divina Comedia,* Virgilio habría dejado de vivir unos

16 Entre otros trabajos, puede verse Spargo, J. W.: *Virgil the necromancer: Studies in Virgilian legends* (Cambridge, Mass. 1934).

cuantos años en nuestra compañía. El Virgilio que conocemos nosotros adquiere nueva vida gracias a los tercetos de Dante Alighieri.

Dante no sólo es admirador de Virgilio porque es un gran nombre impuesto por la tradición. El poeta florentino reconoce que la tradición tiene razón en considerarlo como el más grande de los poetas latinos, y aunque la tradición no se lo dijera, él mismo lo descubriría, sin dificultad alguna. Dante sabe muy bien que muchos otros poetas dependen de Virgilio, sabe que él es su «onore e lume», y sabe que todos le «fanno onore» y que con esto «gli fanno bene».

La viveza y la profundidad de las impresiones que experimenta Dante a la lectura de la *Eneida,* más todavía que a la vista del «bucolico canto», las podemos descubrir en muchísimos lugares de sus obras. Dante no duda en afirmar que la *Eneida* la sabía de memoria:

> E cosi 'l canta
> l'alta mia tragedia in alcun loco:
> ben lo sai tu che la sai tutta quanta *(Inf.* 20, 112).

Pero no se trata de un conocimiento y saber parecido al de aquellos centonarios, a que nos acabamos de referir, y que hacían destrozos de los versos virgilianos.

El uso que Dante hace de Virgilio en sus obras menores muestra que éste era verdaderamente, como nos dice el florentino, «il suo amore prediletto», y que era desde hacía tiempo compañero inseparable de su pensamiento, antes de convertirlo en compañero de su viaje místico por el Infierno y por el Purgatorio. No hay cosa más bella y más estupenda en la historia del pensamiento italiano que esta simpatía que une, con prodigiosa, secreta e irresistible atracción, a dos grandes representantes de las dos épocas más luminosas del pensamiento itálico.

Por supuesto que el Virgilio dantesco no es ciertamente el Virgilio real augústeo, sino el Virgilio ideal que resulta de los conceptos propios de aquella época. Y, por otra parte, sería un error creer que la razón por la que Dante escogió a Virgilio como guía fue del todo externa, como si se hubiera visto obligado a ello por la aureola con que se presentaba el nombre de Virgilio. Dante ha querido mostrarnos su cosmos ideal, no fuera de sí o sin su mundo, sino dentro de sí mismo y de acuerdo consigo mismo...

La elección de sus guías simbólicos no se había hecho al azar, ni estaba determinada por razones externas, sino que se la había propuesto la historia de su mismo pensamiento y de su propia conciencia. De haber querido hacer un poema didáctico, en el que nada se dijera de sí mismo y de su alma, habría podido escoger otros personajes, o, como hicieron

otros en casos semejantes y como le invitaba a hacerlo el simbolismo poetico y religioso medieval, habria escogido nombres como *Pistis* y *Sophia*, en vez de Beatriz y Virgilio.

Dante no se refiere nunca en sus escritos, en los que tanto se sirve de Virgilio, a ninguna autoridad relativa al poeta. Parece que no conoce ni a Macrobio ni a Fulgencio: al menos nunca los cita. Es cierto que conoce una interpretación alegórica de la *Eneida*, pero no menciona nunca a su autor, como si se tratara de algo admitido por todos. Tal vez se trata de una interpretación que corría entre los escolásticos, como Bernardo de Chartres o Juan de Salisbury, y de la que pudo haber tenido conocimiento durante sus estudios en París.

El viaje dantesco se figura como una peregrinación de interés y de finalidad psicológicos. Es una visión gradual en la que, para llegar a intuir la parte más excelsa, el alma debe antes purificarse de las impurezas que le oscurecían, pasando por delante del «fuego temporal al eterno», templándose en la meditación de cuanto le amenaza y desgasta, del mal moral y de sus sanciones eternas. Así purificado y llegado a sumergirse en las aguas renovadoras de Leteo y de Eunoé, el espíritu se hace capaz de acceder a la contemplación de la idea eterna.

Dos son los guías de Dante en este viaje psicológico: uno real y concreto por la parte negativa, y el otro más místico, ideal y etéreo por la parte en que el alma estática y transhumanada es elevada a la esfera sublime de la perfección y de la felicidad, donde resplandece más límpida y brillante «la gloria del que todo lo mueve». Como ésta es la meta del viaje, y la primera parte se consideraba como necesaria para llegar a ésta, el guía principal es Beatriz, de la que depende Virgilio, que, precisamente, de parte de Beatriz es enviado a Dante.

Así en la meditación purificadora de las realidades más tristes y dolorosas, el guía, el maestro y el reconforto de Dante es un pagano honestísimo de gran nombre y de grandísima sabiduría; mientras que, en la contemplación de la idea suprema ansiada por el alma como perfección y como felicidad, el guía es una mujer simbólica o ideal cuyo nombre corresponde para el poeta a un afecto intenso y purísimo. Y esta mujer encarna en sí la alta especulación del espíritu en aquellas condiciones de luz y de gracia que sólo se encuentran en el cristianismo.

El primer guía es de tal naturaleza que por más que se introdujera en la vía de la purificación y del perfeccionamiento, no podría llegar a renovarse en las aguas de Leteo y de Eunoé, ni podría retroceder hasta aquel estado puro del que se alejó el hombre con la idea de poder suprimir entre sí y Dios el árbol fatal para el primer hombre. La otra guía es perfecta y aprovechó plenamente el beneficio de la sangre de Cristo. Beatriz sabe todo lo que sabe Virgilio, pero Virgilio no sabe cuanto sabe Beatriz.

En medio de la historia curiosa y poco edificante de tantos sistemas de interpretación que se han sostenido y de tantos vocablos o términos como se han inventado para explicar lo que simbolizan Virgilio y Beatriz tenemos siempre el hecho incuestionable que Beatriz —sea la teología o la filosofía revelada o como se la quiera llamar— tiene su esencia y su razón de ser únicamente en el cristianismo y lo que la distingue profundamente de Virgilio es la revelación y la fe. Esta distinción está indicada en más de un lugar muy claramente por el poeta y uno de los más explícitos es aquel en donde hace decir a Virgilio:

> Quanto ragion qui vede
> dir ti posso'io, da indi in là t'aspetta
> pur a Beatrice, ch'è opra di fede *(Purg.* 18, 46-48).

Entre Beatriz y Virgilio no hay una oposición verdadera, ya que Dante sabe armonizar enteramente razón y fe, hay más bien afecto y nueva inteligencia, y en el sentido más profundo de la idea que representan se puede decir también muy justamente que se reducen a una sola cosa. Pero de esta misma cosa ellos dos representan momentos y condiciones diversas hasta el punto de poder ocuparse de Virgilio, dejando a un lado a Beatriz.

Las razones por las que Virgilio es el guía de Dante son muchas. En primer lugar Virgilio era el autor predilecto de Dante y el más grande poeta que él conocía. Dante, poeta grande él mismo, entendió y apreció la nobleza del alma y del arte virgiliana con más inteligencia que cualquier otro autor del medioevo, y consideró a Virgilio como su maestro en cuanto al estilo poético. Con entusiasmo admiró en él al cantor de una gran gloria, la gloria de Roma y de Italia. Con Virgilio, más que con cualquier otro, Dante meditó y maduró la alta idea del Imperio y con él sintió toda su grandiosa poesía. Y para esa idea Virgilio no servía a Dante simplemente como teórico, sino como testimonio, tanto por el tema de su poema, como por el momento histórico a que pertenece su persona.

Además, según el sistema de interpretación alegórica en boga en aquellos tiempos, Dante encontraba expresamente alegórico en la *Eneida* precisamente aquel peregrinar del hombre sobre el camino de la contemplación y de la perfección, que él hacía objeto de su poema. En su concepto de las relaciones entre la razón y la fe, y de la potencia del ingenio no esclarecido por la revelación en la consecución de algunas grandes verdades, en medio de la multitud de los grandes y famosos autores antiguos y principalmente entre todos los poetas, brillaba Virgilio como el que, según la idea medieval, aparecía más puro y más iluminado que ningún otro, materialmente más próximo a Cristo e, incluso, como profeta de Cristo, aun sin él saberlo, según la interpretación cristiana de la *Egloga* 4.

Finalmente, al idear el organismo material de su gran poema, Dante tomó de Virgilio la primera idea y muchos detalles de su viaje entre los muertos, y del poeta mantuano hace uso más que de ningún otro en muchos casos y curiosos pasajes de su poema. Todo esto explica hasta qué punto es verdadero y legítimo el oficio de guía que Dante atribuye a Virgilio, y cómo la elección de Virgilio para ese oficio no sea, como a veces se ha considerado, una mera invención determinada por razones externas, sino que corresponde a una realidad interna y psicológica.

El Virgilio de la *Divina Comedia* nos muestra, como cualquier otro producto dantesco, hasta qué punto Dante sigue el espíritu de la Edad Media y al mismo tiempo hasta qué punto se separa. superándolo. El concepto medieval de Virgilio lo encontramos aquí, pero la mente genial y creadora del poeta le ha impreso su carácter original, y en medio de aquellos elementos toscos ha sabido obtener un tipo nobilísimo, que es su propia creación. Dante ha sabido eliminar algunas de las ideas medievales sobre Virgilio, al tiempo que ha logrado purificar y elaborar otras con finura. Dante no ha hecho caso del Virgilio legendario, mago y taumaturgo, a que nos hemos referido anteriormente. Dante no ha buscado para su Virgilio idea alguna que fuera extraña a sus ideales, con los que conjuraba el nombre del poeta.

Aparecen en Dante Virgilio y Beatriz, Eneas y Pablo, César y Cristo, que simbolizan lo espiritual y lo temporal, distinción que está en la cima del poema dantesco. Este orden de cosas, sucesión de lo temporal hacia lo espiritual, no aparece como un proyecto, sino como un hecho querido por Dios con ley eterna. Este ideal se encuentra vivo en todas las conciencias rectas de ultratumba, y principalmente en sus guías. Se entiende cómo de este concepto, resultante de la especulación filosófica y histórica, toda aquella parte que se refiere al imperio y a la potestad temporal, debe estar incluida en la sapiencia virgiliana, y debe encontrarse en Virgilio, tanto en sentido literal, como en sentido alegórico. Virgilio, históricamente, es contemporáneo del buen Augusto, es decir de los principios del imperio en la paz, próximo al gran hecho por el que la providencia preparaba a Roma para convertirse en el centro de la civilización.

Pero el Virgilio dantesco era también el que alegóricamente había cantado la vida contemplativa, y en orden a esta vida había entendio aquella perfecta ordenación de la sociedad humana. Por lo tanto sería injusto decir que Virgilio no representa en Dante ninguna otra cosa que la idea del imperio, como sería igualmente injusto decir que la *Divina Comedia* no contiene nada más que la idea política de Dante.

Como personaje histórico, Virgilio debe estar en relación estrecha con la idea del imperio. Pero esta idea que ha llegado a Dante mediante altas

especulaciones, Virgilio la expone en cuanto que es símbolo, ya que, según el poeta florentino, la razón, la prudencia, el saber, la inteligencia humana deben reconocer necesariamente la legitimidad del imperio romano y la perfección del aquel gran ideal de sociedad civil que él concibió y expuso en su poema [17].

Virgilio en el humanismo

El renacimiento o el humanismo descristianiza a Virgilio y lo libera de los escolios alegóricos y de las argucias que la Edad Media había reunido en torno a sus versos. Con ello, aunque se pierde el aspecto simbólico y mágico del poeta de Mantua, se renueva el lustre y el frescor de su poesía. Como ha notado Bellessort [18], encontramos a Virgilio en el origen de la pastoral moderna en Italia. Domina toda la poesía épica y todos los ensayos de epopeya en prosa, desde la *Jerusalén libertada* hasta la *Franciada* y los *Mártires,* de Chauteaubriand, pasando por el *Paraíso Perdido,* de Milton. Preside el renacimiento de la poesía rural en el siglo XVIII, tanto en Francia como en Inglaterra. Habría que estudiar, en concreto, lo que deben a Virgilio autores tan conocidos como Racine y La Fontaine y todo el genio literario francés.

El romanticismo sólo lo conoció al través de traducciones, que casi nunca gustaban, y no llegó a suponer hasta qué punto podía sacar provecho de las obras de Virgilio. Se ha estudiado especialmente las relaciones de Víctor Hugo y Virgilio [19]. Y, aunque en la segunda parte de su vida se mostró injusto e ingrato en su consideración, es Víctor Hugo el gran poeta que, con Racine, nos ha legado más versos virgilianos y a quien el amor a Virgilio ha inspirado versos más hermosos, después de Dante:

O Virgile, ô poète, ô maître divin!

Sus recuerdos dantescos y su imaginación, predipuesta al misterio, lo transportaron a la idea cristiana de la Edad Media, que expresó con una exactitud y una discreción dignas de Dante y de Virgilio. El poeta francés se pregunta de dónde viene esa extraña luz que tantas veces llevan en su cima los versos del poeta latino y responde:

17 Es imprescindible a este respecto la obra de Comparetti, D.: *Virgilio nel Medio evo,* aparecida en dos vols. el año 1872 = Nuova edizione a cura di Giorgio Pasquali (Florencia 1937) 2 vols. Es una obra muy erudita, en la que el autor ha logrado aunar la más severa documentación con la presentación más atractiva. Una fuente para conocer algunas de las leyendas virgilianas en la Edad Media.

18 *Virgile,* pp. 327-28.

19 Cf. Guiard, A.: *Virgile et Victor Hugo* (Paris 1905); Bourgery, A.: 'Les *Bucoliques* de Virgile dans la poésie moderne', en *Revue des Etudes Latines* 23 (1945) 134-50.

C'est qu'à son insu même il est une des âmes
que l'Orient lointain teignait de vagues flammes;
c'est qu'il est un des loueurs que déjà sous les cieux
dorait le jour naissant du Christ mystérieux.
Dieu voulait qu'avant tout, rayon du Fils de l'homme,
l'aube de Bethléem blanchit le front de Rome.

A partir del siglo XVII Virgilio ha formado parte casi integrante de la tradición poética inglesa. Se ha podido advertir al influencia del poeta mantuano en autores como Gray, Pope y Alfred Tannyson, y más modernamente en Eliot, Gogarty y Noel Essex.

Las ediciones virgilianas muestran la pervivencia y fortuna del poeta cuyo interés no decayó en ningún momento [20]. La *editio princeps,* obra de Sweynheim y Pannartz, aparecida en Roma en torno al año 1467, fue seguida sin cesar por nuevas ediciones. Lo mismo podemos decir de sus comentarios. A este respecto hay que notar la gran edición comentada del español La Cerda, que ha sido utilizada y saqueada sin cesar por los comentaristas modernos, muchas veces sin señalar las fuentes: tal vez ni ellos han visto la obra de La Cerda, sino que han copiado lo que otros, que tuvieron el privilegio de conocer la obra, habían sacado del trabajo del gran humanista español, ilustre jesuita.

La Edición de Heyne [21], en cuatro vols. y la de Ribbeck [22] en cinco son todavía indispensables. El primero puede considerarse como el fundamento y fuente de los comentarios modernos, y el segundo se distingue por su criticismo textual, muchas de las veces exagerado y no compartido por otros editores más modernos. En Inglaterra tenemos la edición de Connington [23], en tres volúmenes. No podemos señalar aquí las ediciones virgilianas, ya que esto nos llevaría muy lejos de nuestro pro-

20 Sobre este punto puede verse, aparte de la exhaustiva bibliografía a que nos hemos referido en la nota 14, la obra de Mambelli, G.: *Gli annali delle Edizioni Virgiliane* (Florencia 1954). El autor ha recogido *casi* todas las ediciones de Virgilio, con indicación de cuanto puede interesar al bibliófilo moderno. No podía faltar una indicación a los «Centones virgilianos», pp. 337-45. Enriquecen la obra y facilitan el interés de los bibliófilos los índices: de lugares de edición; de editores y estampadores; y de nombres citados en la obra.

21 *Publius Virgilius Maro,* varietate lectionis et perpetua adnotatione illustratus a Christ. Gottl. Heyne. Edit. quarta curauit Ge. Phil. Eberard. Wagner (Leipzig-Londres 1830-32). Al igual que otras muchas obras clásicas ha sido reeditada por Olms recientemente.

22 La obra de Ribbeck, como la anterior de Heyne, ha sido reeditada anastáticamente por Georg Olms. Aparece ahora en 2 vols. En el primero tenemos: *P. Vergili Maronis Opera,* apparatu critico in artius contracto iterum recensuit Otto Ribbeck, I-IV (Hildesheim 1966); El segundo lleva por título: *Prolegomena critica ad P. Vergilii Maronis Opera maiora* (Hildesheim 1966).

23 La obra de Connington lleva por título: *The works of Virgil with a commentary by John Connington and Henry Nettleship.* De la quinta edición (London 1898) se ha hecho recientemente una edición anastática por G. Olms Verlag (Hildesheim-New York 1979) en tres vols.

pósito. Además que el lector puede ponerse al corriente si acude a algunas obras modernas [24]. Digamos lo mismo acerca de los trabajos sobre Virgilio o sobre su obra [25].

No podemos pasar por alto un dato muy curioso que se produce en lo que se refiere a las preferencias por Homero o Virgilio. Los siglos XVII y XVIII prefirieron claramente a Virgilio, tal vez debido a su desconocimiento de Homero. Pero cuando llega el siglo XIX se descubre a Homero que es más estudiado y más conocido. En consecuencia, Virgilio va perdiendo terreno, y los estudiosos devuelven la «divinidad» que todos le habían reconocido siempre.

Ha notado Bellessort: «Hace un siglo —salvo algunas honorables excepciones— esta antigua enemiga del genio latino (el autor se está refiriendo a Alemania) ha tratado de rebajar el valor de Virgilio, que es su perfecto representante y en el que ella es incapaz de gustar la fuerza, tan perfectamente unida a la mesura. En nombre de hipótesis insostenible, y por ella erigida en sistemas, de que los poemas homéricos son la obra de un pueblo y no de un hombre, y como ella dirá «dinámica», se ha esforzado en arrojar el descrédito sobre la *Eneida* obra de imitación, hecha de trozos sueltos, plagio ingenioso que no demuestra más que la pobreza de la invención romana» [26].

Estas palabras de Bellessort son, a todas luces, exageradas, aunque reflejan una diversidad de apreciación y tal vez la vigencia de unos cambios en el juicio de dos poetas tan importantes como Homero y Virgilio. Ya hemos dicho antes que no se puede considerar al poeta de Mantua como un simple imitador de Homero. Aunque se pueda hablar de unas fuentes de inspiración homéricas en Virgilio, nadie puede por menos de admitir los valores poéticos, espirituales y artísticos del autor de la *Eneida.*

Oigamos de nuevo a Bellessort: «En la guerra solapada que los historiadores, los filósofos y los filólogos alemanes han sostenido durante tanto tiempo contra nosotros —los franceses— y que precedió a la coz bárbara, la causa de Virgilio es la nuestra. No sentimos temor de preferir a Homero, los días en que, cansados de nuestros refinamientos, experimentamos la necesidad de volver a una mayor simplicidad y de sentir que se estremece en nosotros el fondo natural del hombre civilizado. No sentimos temor de preferirle a Homero, los días en que nos plazca oír una maravillosa voz

24 A esta finalidad véase siempre la completísima bibliografía que hemos señalado en la nota 14.

25 Puede verse también una curiosa y bastante completa Bibliografía de los trabajos, ediciones, comentarios, estudios, etc. sobre Virgilio en Giuliano Mambelli: *Gli studi Virgiliani nel secolo XX* (Florencia 1940) 2 vols. Recoge nada menos que 3952 entradas. sin contar las «Aggiunte e correzioni», publicadas solamente durante el siglo XX, los primeros cuaranta años.

26 *Virgile,* p. 329.

antigua que se parezca más a la nuestra. Bajo la carga de riquezas que han acumulado los siglos aprendemos a servirnos de ellas para hacerlas crecer aún más. *Et répétons avec sincérité le mot de Sénèque: que Virgile, comme Homère, a bien mérité du genre humain»* [27].

Felizmente ya han pasado aquellos tiempos que lamentaba Bellessort y no creemos que, en nuestros días, los críticos alemanes desdeñen al gran poeta latino. Hay pruebas más que suficientes para pensar todo lo contrario. Basta mirar la enorme bibliografía que últimamente va apareciendo entre los autores alemanes.

Hace casi sesenta años se celebró el bimilenario del nacimiento de Virgilio. En Italia, dominada entonces por las ideas imperialistas de Mussolini, se celebró por todo lo alto como exponente de las mejores ideas del imperio romano. No vamos ahora a someter a un examen crítico lo que con aquella ocasión se publicó en Italia, que algunos críticos modernos han calificado de «miserevole povertà di idee e di scritture».

Si quisiéramos recordar algunos poetas modernos en los que se ha notado más la presencia de Virgilio, deberíamos hablar de los italianos Quasimodo y Ungaretti. El primero, además de traducir algunos pasajes de las *Geórgicas*, nos ofrece unas frases de reclamo e invitación a un poeta introvertido, celoso de sí mismo y de su canto: un poeta solitario que invita al hombre de hoy a su sentimiento de la soledad, como reflejo de la miseria y sufrimiento humanos. Es esta «rassegnazione alla solitudine» la que le acerca a Virgilio, más que cualquier otro poeta latino, más que el mismo «dolor» lucreciano.

En Francia tendríamos que recordar a Paul Claudel, a André Gide y a Paul Valéry. Gide se muestra en sus *Cahiers* y sobre todo en sus años de Argelia como uno de los mejores lectores de Virgilio. Lectores que tal vez lo han ignorado o despreciado en la escuela y que lo descubren lentamente en sus años maduros, hasta dedicarse al estudio del latín y del máximo poeta de la latinidad. Paul Valéry nos ha dado su traducción de la *Bucólicas*, traducción ocasional, pero no por eso menos meritoria y apreciable.

Volvamos a Paul Claudel y al prefacio que él mismo escribió el año 1952 para una antología de poesía mexicana. Concluyendo aquel texto, Claudel curiosamente se dedica a un análisis del célebre hemistiquio *per amica silentia lunae* [28], relacionándolo con un pasaje del *Cygne* de Baudelaire, lírica dedicada al episodio virgiliano de Andrómaca en el Epiro, acerca del cual escribió el año 1933 unas hermosas páginas el poeta italiano Trompeo. Luego Claudel se detiene sobre la «admirable página» como él

27 *Virgile*, p. 331.
28 A. 2, 255.

la llama, de la muerte de Palinuro, sobre otro verso del libro 6 de la Eneida y sobre las *Geórgicas,* para concluir con un elogio entusiástico de su autor.

Virgilio, dice Claudel, metamorfiza las cosas para darles un alma y elevarlas de esa forma y darle una voz al corazón del hombre. Es como si la gracia estética en el ojo de este heredero de Pascal, se transformase en la Gracia con mayúscula. «Nos encontramos en el mundo de la Gracia, exclama Claudel. Todo se anima, al escuchar las frases de Virgilio, de una dulzura irresistible. La creación a nuestros ojos no era más que un hecho. Y ahora, en alas de la poesía se convierte en el paraíso de la necesidad. El mito de Orfeo se ha realizado. No sólo los árboles y las peñas, sino el corazón del hombre ha encontrado los acentos del encantador que hacen que pueda escucharle». De alguna manera el Virgilio medieval vuelve a encontrarse con la poesía de Paul Claudel.

Y Eliot vuelve a recoger los temas medievales en su ensayo del año 1951 titulado «Virgilio y el Cristianismo». Virgilio sobresale sobre todos los poetas, si la poesía se ve como descubierta del sentido de las cosas, si la vida es responsabilidad moral, si la historia tiene un significado que hay que reivindicar. Eliot coloca a Virgilio como un vate junto a los poetas bíblicos y a Dante. Es el Virgilio de la gran tradición protestante y cristiana inglesa que se encarna en Eliot, reivindicando para la poesía una misión moral y profética, la interpretación del mundo y el descubrimiento de los hilos de la vida humana.

Eliot recorre el camino que ha mostrado desde siempre la crítica literaria, pero con especial interés en el seiscientos y el setecientos: la obligada comparación con Homero, pero no para tomar una decisión, sino para subrayar la originalidad de la aportación civil de Virgilio y de Roma. Y después de unas reflexiones saca de ahí una lección para nuestros días, con esta exclación suya: «Oh, qué bien nos vendría en estos momentos el genio o al menos el temperamento virgiliano. Nada de exageraciones, nada de ostentaciones, permanecer más al lado de acá que al de allá, no marcar demasiado ni la línea ni el tono: He ahí lo que nosotros tenemos necesidad de saber. Nunca la literatura latina ha sido tan necesaria como hoy».

No podríamos pasar por alto, antes de terminar, el libro que el austriaco Hermann Broch publica el año 1945, en inglés y en alemán. Se trata de su novela *Der Tod des Vergil,* que había perfilado mentalmente durante las cinco semanas de su estancia en los calabozos de la Gestapo. El elemento irracional, el arranque metafísico más o menos intuitivo, el monólogo interior, hoy tan manoseado, todo se encuentra en *La muerte de Virgilio,* traducido hoy al castellano, aunque no correctamente [29]. Se trata de un

29 Broch, H.: *La muerte de Virgilio,* versión de J. M. Ripalda sobre traducción de A. Gregori (Madrid 1979). Es curioso ese detalle «versión sobre traducción»...

Virgilio visionario y solo, al final de una época, rodeado en sus horas finales de un vacío de desilusión y aburrimiento, del fracaso de su misión, y reconciliado *in extremis* consigo mismo y con lo eterno.

De estos mismos pensamientos encontramos huellas más explícitas y sobre todo más sintéticas en el epistolario brochiano, recientemente publicado en Alemania. En una carta de mayo del 1945, dirigida a Aldous Huxley, Broch habla también de un Virgilio, *naturaliter christianus,* y nos invita a concentrar la atención sobre la sustancia metafísica de este espíritu que, según palabras del mismo Broch, «me ha legitimado a hacerme el portador de la luz, previa, y esto es lo que importa, una contricción y una auto-redención que abarca toda su vida»... Preparación del futuro: este podría ser el único consuelo y conforte que Virgilio logró encontrar en su desesperación.

Otro alemán, Teodoro Haecker, el gran pensador católico de entreguerras, es autor de un libro también traducido al castellano: *Virgilio padre de Occidente* [30]. Este autor se pregunta, antes de que sea tarde, qué debemos llevar con nosotros de entre los horrores de la devastación. Eneas salvó a su padre y las imágenes de sus penates. «Nosotros rescataremos, continúa Haecker, en primer lugar la Cruz. Y después, lo que cada uno ame con más ardor. Pero no olvidemos a nuestro Virgilio, que cabe muy bien en un bolsillo de la chaqueta» [31].

En estas frases está bien expresada la presencia y la fortuna de Virgilio, incluso en nuestros días. Debemos conservar a nuestro lado a Virgilio, y con él su mensaje de paz y de amor para el hombre de hoy.

30 *Virgilio, Padre de Occidente,* Trad. de Valentín García Yebra (Madrid 1945).

31 *Virgilio, Padre de Occidente,* p. 21 citado por Juan Carlos Goyeneche en el propósito. Es curioso que las primeras páginas hasta la 27 aparecen sin numeración!!!

Excursus I

¿Vergilius o Virgilius?

El lector de estas páginas se ha visto sorprendido, sin duda, al encontrarse con estas dos formas latinas del poeta de Mantua: *Virgilius* y *Vergilius,* y también *Virgil* y *Vergil,* en inglés y alemán, en tanto que en español y en francés y en italiano las forma habital es Virgilio y Virgile. No es que nos parezca una cuestión de la máxima importancia, pero sí tiene su interés al menos desde un punto de vista curioso.

Para nosotros los españoles la forma corriente y, por eso mismo, la forma correcta es Virgilio, mientras que en latín se dan las dos. Ahora bien, ¿ cuál de las dos es la más correcta? Hace ya más de cuatro siglos que se abrió el interrogante *Vergilius* o *Virgilius,* que parece debe cerrarse por la primera forma: Vergilius. Son los eruditos del renacimiento que discuten acerca del nombre. Policiano ponía todo su interés en la discusión y defendía la forma *Vergilius.* Y aunque de momento no venció su tesis, poco a poco fue ganando terreno hasta imponerse definitivamente. Otros dos humanistas, Celario y Manucio, en sus respectivos tratados *De orthographia latina* ofrecen algunos testimonios de interés de este respecto [1].

Habrá que esperar al siglo XIX para que dos alemanes, autores de sendos tratados de ortografía latina se inclinen por la forma *Vergilius* frente a *Virgilius.* Se trata de F. Schultz [2] y de Müller [3], que no dudan en escribir decididamente, en la lista de palabras dudosas: *Vergilius* non *Virgilius.*

Si acudimos a los testimonios de los códices, podemos observar cómo tanto el Mediceo, como el Romano y el Augusteo, que son los códices más antiguos, nos transmiten la forma *Vergilius.* Lo mismo se puede deducir de las inscripciones en que aparece el nombre de nuestro poeta, siempre con la grafía *Vergilius,* como han puesto de relieve los que se han

1 Puede verse una exposición de la cuestión en un importante artículo de M. Jové publicado en *Palaestra Latina* (1930) pp. 5-8.

2 Schultz, F.: *Orthographicarum quaestionum decas* (Paderborn 1855).

3 Müller, L.: *Orthographiae et prosodiae Latinae summarium* (Leipzig 1878) p. 65.

dedicado al estudio de dichas inscripciones. Cuando se trata de transcripciones griegas, hallamos sistemáticamente las formas *Bergilios* y *Ouergilios*, siempre de acuerdo con el testimonio de Teuffel, Ritschl, Ribbeck, Goelzer, por citar algunos de los más ilustres.

Los autores que, a partir del renacimiento, se aferraron a la forma *Virgilius*, frente a la más antigua *Vergilius,* se apoyaban en la supuesta derivación: Virgilius, de Virga o Virgo. Estamos frente a lo que Teuffel ha llamado fantástica etimología [4], que se había ido extendiendo hasta hacerse general entre los biógrafos de Virgilio a partir del siglo V.

Podríamos descubrir el fundamento de esta fantástica etimología en unas palabras de Donato cuando escribe: *Cetera sane uitae et ore et animo probum constat, ut Neapoli* Parthenias = Virgo *appellatus sit.* Esa frase de Donato nos ha dado un Virgilio tímido, excesivamente recatado y pudoroso, hasta el punto que, si alguna vez, como sigue diciendo Donato, iba a Roma, donde era muy conocido, en cuanto se daba cuenta de que le miraban y le seguían por la gran fama y por el raro nombre que tenía, entraba huyendo en la primera casa que hallaba a mano [5].

Dada la norma de la onomástica latina, aunque se diera por cierta esa etimología de *Virgilius a uirgo,* el nombre ese debería ir en cuarto lugar y no en segundo como es nuestro caso: *Publius Vergilius Maro.* Pero, incluso aun en el caso de admitir como cierta la etimología para la familia de nuestro poeta de *Virgilius a uirgo,* no es seguro que esa forma se hubiera mantenido a lo largo de la época clásica.

Por supuesto, como en casos semejantes, no falta a los partidarios de la forma *Virgilius* fundamento y argumentos para defenderla. Así, entre otras razones, aducen que el gramático Prisciano emplea siempre la forma *Virgilius* y nunca *Vergilius.* Claro que los adversarios, esto es los defensores de la forma *Vergilius,* dicen que el famoso gramático se funda en la falsa etimología a que nos hemos referido antes. Así afirma, en efecto, Prisciano: *A nominibus deriuata seruant ante ius primitiuorum suorum consonantes...*, ut seruus serui; seruius seruilis seruilius; agellus agelli, Agelius; silua Siluius; uirgula Virgilius [6].

Los partidarius de *Virgilius* siguen arguyendo que Prisciano, como la inscripción de la estatua de Claudiano, corresponde al siglo V, precisamente cuando, en sentir de todos, comenzó a degenerar la forma clásica *Vergilius* hacia la vulgar *Virgilius,* que en los siglos XIV y XV ha triunfado plenamente, aunque sea una desviación. Por aquellos tiempos, Angel Policiano al escribir a Bartolomé Escala se presenta más como restaurador

4 Teuffel, W. S.: *Geschichte Röm. Lit.* (Leipzig 1920) p. 224.

5 Donato: *Vita Vergili* 7. Cf. Brummer: *Vitae Vergilianae* (Leipzig 1933); Colombo, S.: *Vergilii Maronis Opera* (Turín 1950) p. 8.

6 Keil: *Gramm. Latini* IV, 31.

inteligente que como anárquico innovador. Y así L. Müller pudo afirmar que la única forma empleada en todo el primer siglo de nuestra era fue la de *Vergilius,* que debería ser la única que tendría que admitirse en el latín moderno [7].

Y aunque pueda parecer contradicción, mientras para el latín la forma auténtica debe ser *Vergilius,* para el español y otras lenguas romances sólo puede considerarse genuina la grafía *Virgilio.* Hemos indicado que la forma vulgar en latín es *Virgilius,* luego consecuentemente hay que admitir la forma Virgilio derivada del latín vulgar. En este como en otros casos hay que acudir a las formas vulgares, incluso aunque aparezcan grafías degeneradas. Claro que no han faltado en nuestra lengua algunos conatos de volver a la forma *Vergilio,* que aparece varias veces en el *Cancionero General.* Pero se trata solamente de conatos aislados.

Se podría pensar, frente a esos casos de vocalismo en *e,* que se trata de una desfiguración puramente popular.

De acuerdo con la opinión de un gran virgilianista italiano, Remigio Sabbadini [8], podríamos resumir la cuestión que nos ocupa de esta forma:

a) La forma clásica latina es *Vergilius;*

b) La forma del latín vulgar es *Virgilius;*

c) La forma literaria italiana es *Virgilio;*

d) Las formas auténticas francesas y españolas son *Virgilio* y *Virgile.*

7 Cf. Jové, M.: *art. cit.,* p. 6; Müller, L.: *Op. cit.,* p. 5.
8 Sabbadini, R.: 'Vergilio e Virgilio', en *Rivista di Filol.* 27, p. 93.

Excursus II

Los versos incompletos de Virgilio

Algunas consideraciones previas.—Distribución de los hemistiquios.

Ya desde los autores antiguos se hablaba de la cuestión de los hemistiquios incompletos de Virgilio. La vida de Donato habla de unos *uersus imperfecti,* pero no consta que haya que identificar estos versos imperfectos con los hemistiquios incompletos. Nos dice Donato en relación con Vario, el editor de la *Eneida: Edidit autem Varius... ut qui uersus etiam imperfectos sicut erant reliquerit* [1]. Lo mismo nos informa Servio en su *Vita Vergilii: Augustus... iussit emendare, ut superflua demerent, nihil adderent tamen: unde et semiplenos eius inuenimus uersiculos, ut (Aen.* 1, 534): «Hic cursus fuit» [2].

A la vista de estos versos que se habían quedado incompletos y que, tal vez, Virgilio *in emendando carmine fuerat repleturus,* como indica Servio en su nota a *A.* 1, 560, el mismo Servio observó que algunos de los versos de Virgilio resultaban imperfectos en cuanto al sentido y en cuanto a las palabras: *aliqua hemistichia in Vergilio tam sensu imminuta quam uerbis* [3]. Es curioso que ni Aulo Gelio ni Macrobio se ocupan de este aspecto de modo especial.

Los autores modernos tampoco han prestado especial interés al problema de los versos incompletos, y la mayoría de ellos, de modo táctio o con un comentario de paso, pretenden sencillamente que esos hemistiquios son una señal de que la obra no quedó completa [4]. Tan sólo F. W. Shipley ha pretendido que los hemistiquios sin terminar pueden ser una

1 Donato: *Vita* 41.

2 Servio: *Vita* 29-33 (ed. C. Hardie: Oxford 1960, p. 18).

3 *Ad Aen.* 3, 340; *Ad Aen.* 8, 41. En la frase que hemos citado, algunos prefieren leer *immutata* en vez de *imminuta.*

4 Véase a este respecto los autores que recoge Sparrow, John: *Halflines and repetitions in Virgil* (New York & London 1977) p. 24.

muestra de la técnica métrica de Virgilio [5]. No han faltado quienes han visto en esos versos incompletos o hemistiquios un efecto intencional del poeta, o una pausa al final de un párrafo, que podría servir para poner de relieve lo que precede [6].

Autores como Münscher y Belling han repetido muchas veces que Virgilio habría podido fácilmente completar la mayoría de los versos imperfectos, si hubiera querido. Y ahí ven el principal argumento para probar que los había dejado incompletos intencionalmente, pero no tienen en cuenta que Virgilio esperaba emplear otros tres años más para corregir y completar esos hemistiquios. Además pretenden que todos los hemistiquios son «absolut und perfekt» en cuanto al metro, lo que está de acuerdo con la intención de alterarlos o completarlos.

Algunas consideraciones previas

Se han expuesto algunas razones para creer improbable que Virgilio pensara dejar hemistiquios incompletos si hubiera logrado dejar revisada su *Eneida.* Y entre éstas:

a) No hay ningún precedente entre los poetas que emplearan ese procedimiento en sus hexámetros.

b) Ni el mismo Virgilio había empleado este procedimiento en sus obras anteriores:

c) Tampoco lo emplea ninguno de sus imitadores.

A esto se podría responder, en cada uno de los casos:

a) Se puede considerar a Virgilio como un verdadero innovador en el empleo del metro o del verso hexámetro, y por eso no hay que pensar que nuestro poeta necesitaba de ningún precedente de este procedimiento para justificarse a sí mismo.

b) Sus primeras obras son muy diferentes, en cuanto al carácter y en cuanto a la extensión, de la *Eneida.* Por ejemplo, las *Geórgicas,* son no más largas que tres libros de la *Eneida* y están en forma didáctica y no en forma narrativa. La ausencia de los hemistiquios en el resto de las obras primeras es un argumento, digno de ser considerado en el caso de que nos ocupamos ahora.

5 Cf. 'Virgil's verse technique: some deductions from the half-lines', en *Washington University Studies* 12 (1924) pp. 115-51.

6 Cf. Zille, M.: *Die unvollendeten Verse der Aeneid* (Leipzig 1865); Münscher, F. W.: 'Die unvollständigen Verse in Virgils Aeneide', en *Proceedings of the Städtisches Evangelisches Gymnasium,* zu Jahre 1879; Belling, H.: *Studien über die Compositionskunst Vergils in der Aeneide* (Leipzig 1899).

c) En cuanto a sus imitadores, aunque ellos creyeran que se trataba de hemistiquios imperfectos, no estaban en lo cierto en su opinión. En realidad, los hemistiquios aparecen frecuentemente empleados en los centones virgilianos [7].

Es natural suponer que un poema en hexámetros debe constar solamente de hexámetros y nada más, y si se falla en esto, el artista debe confesar en cada ocasión donde falla que no está satisfecho de su propio material. Obligado a escribir en hexámetros, tiene que recurrir a otros medios de obtener sus efectos: se ha visto obligado a alejarse de sus fines por sus propias deficiencias. No se ha tenido en cuenta la opinión de Virgilio a este respecto, mediante el estudio de sus propios hemistiquios que se encuentran en la *Eneida.*

Distribucion de los hemistiquios

Todas las hipótesis acerca de los hemistiquios se fundan en simples posibilidades de lo que Virgilio habría hecho en cada caso. Si todos los hemistiquios son provisionales, es decir si Virgilio no tuvo tiempo para revisar su obra, los hemistiquios serían más raros en los libros más cuidados, y más frecuentes en los últimos, ya que serían más escasos donde la revisión de la obra era o estaba más elaborada. He aquí el cuadro que muestra en qué lugares se encuentran los hemistiquios o versos incompletos:

Libro 1: 756 versos 3	Libro 7: 817 versos 6
Libro 2: 804 versos10	Libro 8: 731 versos 3
Libro 3: 718 versos 7	Libro 9: 818 versos 6
Libro 4: 705 versos 5	Libro 10: 908 versos 6
Libro 5: 871 versos 7	Libro 11: 915 versos 2
Libro 6: 901 versos 2	Libro 12: 952 versos 2

Tal es la presencia de los versos incompletos, si tenemos en cuenta que el verso 595, del libro 5, y el 218 del libro 12 tienen un final espurio, es decir que se han añadido, respectivamente las palabras *luduntque per undas* (5, 595), y *non uiribus aequis* (12, 218).

7 Cf. Sparrow, J.: *Half-lines and repetitions in Virgil* (New York & London 1977) p. 26. En realidad no es cierto que los imitadores de Virgilio hayan evitado completamente los hemistiquios. Estos aparecen frecuentemente en los centones virgilianos, incluidos en la obra de Baehrens, *Poetae latini minores.* Por ejemplo, vol. IV: *De alea*, versos 39, 63, 83, 98, 101; *De Ecclesia* 103. La *Medea,* de Hosidio Geta, contiene estos hemistiquios: 103, 204, 254, 335, 348, 398, 402, 456. Muchos de estos hemistiquios, aunque no todos, son también hemistiquios en la *Eneida,* como advierte Sparrow.

El número total de los hemistiquios incompletos es 59, lo que da un cociente de 5 por libro. No hay ningún libro sin estos versos imperfectos. Tampoco advertimos una preferencia por algún libro determinado. La diferencia más notable en los libros 12 y 2: 2 contra 10.

En general, casi todos los hemistiquios señalados tiene sentido completo, menos en 3, 340. Los encontramos, como vemos en el cuadro anterior, en todos los libros, y son más frecuentes en el libro 2, uno de los más elaborados y perfectos de todos, como se ha reconocido unánimemente:

No todos los hemistiquios son del mismo tiempo:

a) Algunos podrían muy bien suprimirse, ya que son como notas al comienzo o al final del discurso, por ejemplo 5, 653; 9, 295.

b) Otros pocos, aunque no son notas, podrían suprimirse tranquilamente, sin que el sentido cambiara. Por ejemplo 4, 503: *Ergo iussa parat.*

c) Otros forman parte de una línea y media, que podría suprimirse, sin más, como sucede con 4, 515-16.

d) El resto, la mayoría, con mucho, forman parte de la estructura de la frase, y no podrían suprimirse sin romper el sentido o la conexión. En el verso 4, 44: *Germanique minas* son necesarias para explicar la línea anterior.

Estos versos incompletos pueden proceder o del método de composición de Virgilio o porque fueron dejados así antes de la revisión del autor, o de ambas causas a la vez. Los versos del primer tipo o los del segundo, del tipo *ergo iussa parat,* podrían también suprimirse muy bien, y tal vez Virgilio los habría suprimido. Los otros presentan problemas muy difíciles. Si admitimos que Virgilio componía dentro de una especie de estructura métrica, hemos de reconocer que estos versos incompletos se adaptan fielmente a las exigencias de dicha estructura.

Dada la realidad de estos hemistiquios, no han faltado intentos de completar estos versos. No es de sorprender, pues, que ya Donato nos advierta de esta intención poco después de la muerte de Virgilio. Nos dice Donato: *Quos uersus imperfectos multi mox supplere conati. non perinde ualuerunt ob difficultatem* [8]. Con todo, esa dificultad no fue tan grande que asustara a los estudiosos de siglos pasados para no emprender esa tarea, y así en algunos manuscritos de Virgilio encontramos los siguientes *supplementa:*

1, 534: Hic cursus fuit,
(huc cunctis fuit ire uoluntas): *Dorvilianus*

8 Donato: *Vita* 41.

2, 614: Ferro accincta uocat
(saeuasque accendit ad iras): *Dorvilianus*

2, 640: Vos agitate fugam
(et rebus seruate secundis): *Francianus*

2, 767: Stant circum
(et pulsant crebris sua pectora pugnis): *Guelpherb.*
(crebis sua carpunt pectora pugnis): *Exc. Burm.*
(et tacitis implent mugitibus aras): *Wittianus*

3, 340: Quem tibi iam Troia
(peperit fumante Creusa): *sex Heinsiani*
(peperit florente Creusa): *Guelpherbitanus*
(obsessa est enixa Creusa): *Hugenianus*
(natum fumante reliquit): *Hamburg. alter*

3, 661: Solamenque mali
(pendebat fistula collo) *Gothanus tert. a. manu. Voss. alter*
(dependit fistula collo): *Montalbanius*

6, 835: Proice tela manu, sanguis meus
(esse memento): *Hamburg. prior*

9, 520: missilibus certant
(densis cum corpore toto): *Leidensis*

10, 284: Audentis fortuna iuuat
(uiresque ministrat): *Leidensis*

10, 490: quem Turnus super adsistens
(cum uoce superba): *Leidensis*

10, 876: Incipias conferre manum
(et mihi iungere pugnam): *Exc. Burm. Franc. Gothanus a.*

11, 375: qui uocat
(audacem solum te in proelia dura): *Leidensis*

11, 391: semper erit
(numquamne sines fallacia uerba?): *Leidensis*

12, 631: Turnus ad haec
(humili respondet talia uoce): *Leidensis.*

He ahí alguna muestra de los resultados de los críticos que han conseguido al completar los versos imperfectos de la *Eneida*. John Sparrow, que se ha ocupado ampliamente de este aspecto del hexámetro Virgiliano, recoge otros intentos. Era muy natural que a la vista de estos hemistiquios los estudiosos trataran de completarlos, cada uno a su modo.

Y ahí tenemos el resultado que nos han transmitido algunos códices. Pero, a pesar de todo el interés de los estudiosos, siguen en pie los casi 60 hemistiquios o versos incompletos o imperfectos de la *Eneida.*

Es curioso a este respecto el trabajo de Paul Maury a que ha hemos hecho alusión, al hablar de las *Eglogas.* No olvidemos tampoco la obra de Duckworth [9]. A estos hemos de añadir otro más reciente, aplicado a toda la obra virgiliana. Según estos estudios, que por supuesto no son aceptados por todos los estudiosos virgilianos, el poeta de Mantua ha seguido unas normas y exigencias numéricas que le obligan a dejar incompletos algunos versos, pero que resultarían completos, dentro de la llamada «razón áurea» que preside todo el poema.

Sin entrar ahora en la cuestión a que se refieren estos autores de la razón áurea, o dejando a un lado los que ven una influencia de las doctrinas pitagóricas en la composición de las obras virgilianas, podemos admitir las conclusiones a que llega Sparrow [10]: «Algunos de estos versos constituyen un artificio deliberado métrico, como instrumento retórico. Pero no podemos admitir que todos los hemistiquios hayan sido conservados intencionadamente. Pensamos que Virgilio, si hubiera llegado a revisar su obra, se habría sin duda dado cuenta de la efectividad de ese artificio y quizás habría aumentado el número de esos hemistiquios, o quién sabe si habría suprimido muchos o algunos de los que se nos han conservado».

Quede aquí el problema de los versos imperfectos. Por más que los estudiosos se han empeñado en remediar este defecto, los hemistiquios siguen igual, y los intentos se han reducido a eso: intentos, no siempre felices, aunque sí llenos de buena voluntad para corregir lo que a ellos les parecía un defecto.

9 Cf. Duckworth, G. E.: *Structural patterns and proportions in Vergil's Aeneid. A study in mathematical composition* (Ann Arbor 1962).

10 Cf. *Half-lines,* pp. 45-47.

Excursus III

La *Appendix Vergiliana*

La *Appendix Vergiliana.— Catalepton.*—El *Culex.—Ciris.—Dirae.*

Entre los problemas más difíciles de la literatura latina destacan los que se refieren a la llamada *Appendix Vergiliana,* y más en concreto, a la autoría de los diferentes poemas que componen dicha colección de poemas que la tradición manuscrita y las *Vitae Vergilianae* atribuyen, con excepción del *Moretum,* a Virgilio. Esta colección o silogé fue publicada por primera vez con este nombre el año 1573 por el filólogo Escalígero, y comprende una breve antología de epigramas titulada *Catalepton,* además de tres *Priapea,* y los poemitas: *Culex, Ciris, Dirae, Aetna, Copa* y *Moretum.*

Es muy verosímil que Virgilio, antes de componer las *Bucólicas,* hubiera compuesto algunas otras poesías. Así Donato nos habla de un dístico que Virgilio compuso sobre Balista, maestro de escuela y famoso bandido de su tiempo, que reza así:

> Monte sub hoc lapidum tegitur Ballista sepultus;
> nocte die tutum carpe, uiator, iter [1].

El *Donatus auctus* [2] nos ha conservado una anécdota acerca de la actividad poética de Virgilio. Un hermoso día, en que iban a tener lugar unos juegos, fue seguido de una noche muy lluviosa. Y Virgilio compuso estos dos versos:

> Nocte pluit tota, redeunt spectacula mane:
> diuisum imperium cum Ioue Caesar habet,

de los que un impostor se presentó como autor. Virgilio no dijo una palabra, pero volvió a escribir otro dístico, esta vez incompleto:

> Hos ego uersiculos feci, tulit alter honores;
> sic uos non uobis...

1 Donato: *Vita* 17.
2 *Donatus auctus* 69-70.

Y nadie pudo completar el pentámetro. Entonces Virgilio, para probar que había sido él el autor del primer dístico, completó el pentámetro de cuatro maneras diferentes: «nidificatis aues»; «uellera fertis oues»; «mellificatis apes»; «fertis aratra boues». Pero los verbos *nidificatis* y *mellificatis* pertenecen a la época post-augústea...

La Appendix Vergiliana

Pero volvamos a la *Appendix Vergiliana.* La bibliografía en torno a dicha colección es abundantísima [3]. Como en ocasiones similares los autores se dividen entre los defensores de la autoría virgiliana y los que niegan la paternidad virgiliana de esos poemas, con algunas posiciones intermedias, es decir, los que admiten que, al menos, algunos poemas pueden considerarse auténticamente de Virgilio.

Hace ya unos años el gran virgilianista holandés, Westendorp Boerma, escribió un artículo con este sugestivo título: «Où en est aujourd'hui l'énigme de l'*Appendix Vergiliana?*» [4], que respondía a otro aparecido hacía casi 35 años, con un título muy parecido: «Où en est l'énigme de l'*Appendix Vergiliana?*» [5]. Parece, según las aportaciones más recientes de los especialistas, «qu'il commence à naître aujourd'hui une certaine *communis opinio*», y de acuerdo con esta «opinión común» de todos los poemas de la *Appendix,* solamente algunos de los poemas del *Catalepton* son de Virgilio.

Entre los defensores y propugnadores de la autenticidad virgiliana de los poemas de la *Appendix Vergiliana,* hemos de contar en primer lugar a Augusto Rostagni. Según este filólogo, toda la *Appendix,* en bloque, es obra de Virgilio. Con una exposición muy ingeniosa, trata Rostagni de reconstruir, al través de estas obras menores, que serían el producto de los años jóvenes de Virgilio, la evolución del espíritu y de la poesía virgiliana [6]. Pero quedaría siempre en pie el problema fundamental de saber si son verdaderamente auténticas, y entre ellas cuáles lo son en realidad.

3 Las ediciones de la *Appendix Vergiliana* son numerosas. De entre las más conocidas, señalamos la de Giomini, R.: *Appendix Vergiliana,* testo, introduzione e traduzione (Florencia 1962) 2ª ed. El autor recoge una abundante Bibliografía, ordenada para cada uno de los poemas, por orden cronológico, pp. LXVI-LXXXII. Puede verse también Conti, C.: 'Rassegna di studi sull'*Appendix Vergiliana* dal 1955 al 1971', en *B. di Studi Latini* 3 (1973) 351-92; 4 (1974) 229-63. Por supuesto, cada año *L'Année Philologique* recoge lo que se publica sobre Virgilio y sus obras. Hay que acudir también a la bibliografía que suele recoger Duckworth, G. E.: 'Recent works on Vergil', en *CW* 51 (1958); 57 (1964).

4 Cf. *Vergiliana: Recherches sur Virgile,* publiées par H. Bardon et R. Verdière (Leiden 1971) pp. 386-421.

5 Cf. *AC* 6 (1937) 357-95.

6 Véase *Virgilio Minore, Saggio sullo svolgimento della poesia virgiliana,* 2ª ediz. riveduta e ampliata (Roma 1961) 452 pp.

El fundamento primero de la cuestión consiste en el pasaje de la *vida,* de Donato, donde se habla de la disposición que él había dejado en su testamento para la publicación de sus obras después de su muerte. El pasaje ha sido ampliamente discutido y, nos parece que nada se puede sacar como seguro acerca de la publicación por Tuca y Vario de otros escritos que no fueran las *Bucólicas,* las *Geórgicas* y la *Eneida,* y esto, como hemos señalado anteriormente, en el estado en que se encontraban esas obras, es decir con los versos imperfectos o incompletos tal como los tenemos ahora en las mejores ediciones. Para nada se habla de las poesías juveniles de Virgilio.

Esto nos hace pensar que las ediciones no autorizadas por Augusto a Tuca y Vario, los editores autorizados, que han llegado hasta nosotros en una edición manuscrita tardía, que se nos recuerda por primera vez en un catálogo de Murbach, provienen de fuentes bastante impuras. Por supuesto que Virgilio tuvo que haber compuesto alguna cosa, en su juventud, antes de las *Bucólicas,* que son la obra primera que nos revela la gran personalidad del poeta.

Pero ¿cuáles fueron esos poemas? ¿Cuáles resistieron al correr de los años? ¿Cuáles apócrifos pudieron ser incluidos entre los auténticos por editores poco escrupulosos que deseaban ganar dinero y fama, presentando como virgiliano lo que no era sino espurio? Sabemos, efectivamente, que en los tiempos de Nerón algunos gustaban de hacer este comercio con obras de poetas famosos; Suetonio, al final de la *Vida de Horacio,* recuerda algunas obras espurias de Horacio, que habían llegado a sus manos o de las que él tenía noticias.

Ahora bien, ¿cómo podemos creer que no haya ocurrido cosa semejante con Virgilio? Y de hecho, la *Vita* de Donato nos recuerda entre las obras de la *Appendix Vergiliana* el *Aetna,* de la que dice expresamente *De qua ambigitur.* Y también aparecen en la *Appendix* el *Moretum* y la *Copa,* obras que hoy casi nadie atribuye a Virgilio.

Lo cierto es que, en tiempos de Virgilio y durante los primeros ochenta años después de su muerte, nada se supo de estas composiciones poéticas; al menos no se habla de ellas para nada. Luego, en la época de Nerón, el *Culex* es considerado como auténtica obra de Virgilio. Hay alusiones a esta obra y a la época en que la compuso nuestro poeta, en Lucano [7], en Estacio [8], en Marcial [9]. Parece que sólo era conocida esta

7 Cf. Reiffescheid, A.: *Caii Suetonii Tranquilli reliquiae* (Leipzig 1860) p. 60.
8 Cf. *Silu.* 2, 7, 23-24.
9 Cf. *Epigr.* 8, 56, 17; 14, 185.

obra juvenil de Virgilio, ya que de haber conocido otras obras las habría citado Estacio, lo mismo que Ovidio [10] y Plinio [11].

A la vista de este silencio en los primeros años después de la muerte de Virgilio, resulta muy curioso y significativo el hecho de que la *vita Bernense,* sirviéndose quizás de Suetonio [12], indique toda una serie de escritos juveniles como virgilianos, como lo hace el *Donatus auctus* y la *Vita Seruii.*

Como ha observado K. Büchner [13], se puede afirmar que el silencio casi unánime que se advierte durante ochenta años después de la muerte de Virgilio prueba que no existían colecciones auténticas que contaran con una fuente cierta y segura, con editores autorizados. Más tarde algunas composiciones, como *Catalepton* 2 y *Culex* se han considerado como virgilianas, pero sin aparecer editadas juntas. Más tarde se ha comenzado a recoger, cada vez en mayor número, las obras que, a primera vista, se podían considerar como de Virgilio.

Pese a todo, no faltó una tendencia crítica que ponía en duda la autenticidad, por lo menos de algunas obras, como el *Aetna.* No se comprende, de ninguna manera, cómo estas obras menores —auténticas o espurias— de Virgilio no se han editado juntas en un *Corpus Vergilianum,* del tipo del *Corpus Tibullianum,* y unidas a las obras mayores, que después del testamento de Virgilio editaron Tuca y Vario, por orden de Augusto.

Catalepton

Por lo que respecta al *Catalepton,* parecen verdaderamente virgilianos los poemas en que se alude a su maestro de filosofía epicúrea, Sirón, y a su amor a aquellos estudios, y al pensamiento de que un día ya no podrá volver al culto de las Musas que le era tan querido. En efecto, sabemos que Virgilio, según nos dejan deducir los papiros herculanos, participó en la escuela epicúrea, junto con Horacio [14]. Pero no es fácil creer que sean también de Virgilio otros poemas del *Cataleptom,* insulsos y atrevidos, pensando en la honestidad de costumbres de Virgilio, por las que fue conocido.

10 Cf. *Tristia* 2, 533-38.

11 Cf. *Epist.* 5, 3, 6.

12 Así lo admiten, entre otros, Nettleship: *Ancient lives of Vergil* (Oxford 1879) pp. 22-25; Reiffescheid, A.: *Quaestiones Suetonianae* (Bonn 1859) pp. 401-5. Paratore, por el contrario, cree que se trata de una interpretación de Donato, cf. *Virgilio,* 3ª ed. (Florencia 1950) pp. 265-68.

13 Cf. *Virgilio: Il poeta dei Romani,* Ediz. italiana a cura di Mario Bonaria, 2ª ed. (Brescia 1986) pp. 67-68.

14 Cf. Filodemo: *Vol. Hercul.* I, frag. 92, col. 2; VII, frag. 196; 12.

Tanto Munari como Paratore advirtieron que Ovidio, en la enumeración de poesías de otros autores de carácter atrevido moralmente, que nos ofrece en sus *Tristia* para encontrar una excusa ante Augusto de sus propias poesías, no hace para nada mención de las del *Catalepton* que se prestaban estupendamente para su finalidad, si las hubiera conocido o las hubiera creído auténticamente virgilianas.

El Culex

El poema que cuenta con más testimonios a su favor es el *Culex,* como hemos indicado más arriba. Algunos autores modernos han pensado que realmente Virgilio escribió un poema con ese mismo título, pero que no es el que ahora tenemos incluido en la *Appendix Vergiliana.* En efecto, como advierte Ettore Bignone, por su debilidad poética, por la falta de gusto, por la debilidad del argumento es, tal vez, de entre las obras de la *Appendix,* el menos virgiliano. Como se sabe, en el *Culex* se nos cuenta la muerte de un mosquito por un pastor al que el mosquito, al despertarlo, lo había salvado del veneno de una víbora. El mosquito se le aparece de noche al pastor, le echa en cara su ingratitud y le muestra el lugar del Averno donde se encuentra. Al día siguiente, el pastor le dedica un sepulcro.

El poemita, según la lección manuscrita de la *Vita* de Donato, debió de ser compuesto cuando Virgilio contaba 16 años. Pero hay razones perentorias para no aceptar esa cifra, que ha sido corregida en 26. En este caso aparece mucho más extraño que Virgilio hubiera podido componer un poema tan insípido, con tan escaso intervalo con las *Bucólicas,* comenzadas cuando tenía 28 años y que son de un estilo elegantísimo. Con esta fecha, de 26 años, parece que verdaderamente conviene lo que dice Estacio, cuando, en el *Genethliacon Lucani,* afirma que Lucano cantará sus obras más joven que cuando Virgilio compuso el *Culex,* y cantará el incendio de Roma, que tiene lugar cuando Lucano tenía veinticinco años, antes de la edad de Virgilio cuando compuso su poemita.

En vista de los problemas que supone la fecha de los 26 años de Virgilio, al componer el *Culex,* se pensó corregir el dato de Donato en 21 —XVI = XXI— pero a ello parece oponerse el testimonio de Estacio. La interpretación más lógica es que Lucano se podía gloriar de haber escrito, al menos parte, su *Farsalia* más joven de lo que era Virgilio cuando compuso el *Culex,* esto es, a los 26 años. Pero, a la vista de las cualidades poéticas del *Culex* nos queda siempre la duda de saber si Lucano, Estacio y Suetonio conocieron un *Culex* que tal vez no era el que ha llegado hasta nosotros, y que lo consideraron como de Virgilio. A la vista de todo esto queda todavía sin decidir la cuestión de la autenticidad del poema.

El Ciris

El *Ciris* —un poema en 541 hexámetros— es mucho mejor que el *Culex*. Nos cuenta la leyenda de Escila de Magara, que robó de la cabeza de su padre un cabello de púrpura que le aseguraba la imbatibilidad contras Minos. La hija desnaturalizada recibió del vencedor, en recompensa por su traición, ser atada a su navío y paseada por el mar, hasta que Anfitrites se compadeció de ella y la cambió en *ciris,* un pájaro marino no identificado. Su padre, Nisos, cambiado en águila marina la persigue sin cesar.

El autor del poema nos cuenta algunos detalles de su persona, pero nos oculta su nombre; ya no es muy joven. Se ha visto mezclado en la política, y se siente desengañado de sus resultados. Tiene algo de filósofo, aparentemente pertenece a la escuela de los epicúreos. Ha escrito algunos versos ligeros: le habría gustado componer un poema serio, del tipo *De rerum natura,* pero no se siente con fuerzas. Ha invertido bastante tiempo con la redacción de su *Ciris,* que está dedicado a Mesala, *iuuenum doctissime (Ciris* 2).

A la vista de estos detalles personales, su autor no puede ser Virgilio que nunca tuvo que ver nada con la política, y que pertenecía al círculo de Mecenas y no al de Mesala. De todos modos, su autor tenía alguna relación con Virgilio, ya que los dos autores se han copiado más de una vez [15]. En estos y otros muchos pasajes, un poeta no ha copiado al otro sino que le ha mostrado su estima citándolo. Y así estamos ante dos posibilidades: o el autor del *Ciris* es anterior a las obras más juveniles de Virgilio, o es posterior a la muerte del mantuano, ya que ha debido leer la *Eneida,* si es que no es citado en ella.

Por la diferencia de estilo no ha faltado quien lo quiso atribuir a Cornelio Galo, el imitador del oscuro e intrincado poeta griego Euforión. Los últimos estudios, fundados sobre la gran abundancia de versos de otras obras virgilianas, que encontramos en el *Ciris,* han puesto el problema sobre un camino que pareció destinado a resolverlo. Así pues, varios estudiosos, cuyos resultados fueron proseguidos por Munari [16], parece haber demostrado que no se trata de reminiscencias de Virgilio mismo en una obra suya juvenil, en cuyo caso esos versos deberían encontrarse en el *Ciris* apropiados y no forzosamente insertos por un plagiario de la obra virgiliana.

Por el contrario, mientras esos versos se encuentran en su lugar y con muy conseguidos efectos poéticos, en las otras obras poéticas de Virgilio, en el *Ciris* se encuentran como a contrapelo y en contextos donde a veces

15 Cf. *Ciris* 430 y *Egloga* 8, 41; *Ciris* 474 y *Aen.* 3, 74.

16 Cf. Munari, F.: 'Studi sulla *Ciris*', en *Atti d. Accad. d'Italia,* Mem. Class. Sc. Mor. e Storia, serie VII, vol. 4 (1944) pp. 241-367.

desentonan. Eso haría pensar que el poema es obra de algún falsario que se sirvió de reminiscencias virgilianas para darle colorido de autenticidad, pero no supo o no pudo introducir aquellos versos o partes de verso dentro del contexto en que lo hizo.

Además se ha tratado de probar y se ha conseguido con bastante probabilidad que el autor del *Ciris* conocía e imitaba a Ovidio, y por eso la obra ha tenido que ser compuesta en una época posterior a Virgilio [17].

Las Dirae

Merecen especial atención las *Dirae,* que constan de dos partes. La primera, donde encontramos realmente las verdaderas *Imprecaciones,* es un apasionado y violento grito de rebelión frente a las confiscaciones de las tierras, que siguieron a la victoria triunviral de Filipos. La segunda, titulada *Lydia* —precisamente por eso hay quien ha querido identificar las *Dirae,* en su conjunto, con la *Lydia* de Valerio Catón— es un lamento tierno, de tono romántico, del poeta, que no sólo debe abandonar las tierras confiscadas sino también a su doncella.

Virgilio, ciertamente, tuvo que sufrir mucho por esos repartos de tierras a favor de los veteranos, y algunos episodios de aquellas circunstancias están aludidos en las *Bucólicas,* aunque con una profundidad diferente de la de las *Dirae.* En todas las circunstancias de su vida, Virgilio aparece siempre adornado de su característica de campesino itálico, afincado en su tierra, amante de las cosas sencillas, de las virtudes auténticas. Por más que su cultura fuera refinada, en su poesía vemos siempre algo de sustancia, de robusto, de sólido que constituye el alma humana.

A diferencia de Catulo que perdió el contacto auténtico con su tierra y con ello perdió también la posibilidad de anclar su poesía y su vida en algo perenne y valioso; a diferencia de Lucrecio que, en aras de su ardor científico no duda en sacrificar una gran parte del hombre, exigiendo que la racionalidad tenga una intervención absoluta sobre cualquier otra facultad; a diferencia de estos dos maestros de la juventud, Virgilio tierno y sensible, tímido y modesto, logró ir al fondo del análisis del corazón humano, precisamente por su afición a la tierra.

Algunos han pretendido que las *Dirae* comprenden realmente dos poemas diferentes: uno de 103 versos y el otro de, al menos, 80 que son

17 John Richmond nos ofrece un estado de la cuestión o estado de los estudios en torno a la *Appendix Vergiliana,* en su artículo titulado 'Recent works on the *Appendix Vergiliana* (1950-1975)', en *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* (Berlín-New York 1981) 31, 2, pp. 1112-1154. Nos ofrece una exposición objetiva de cada cuestión relativa a cada uno de los poemas de la *Appendix,* tal como aparece en los autores que se han ocupado de ella. No ofrece ninguna solución, pues ese no ha sido el objeto de su trabajo.

los que se nos han conservado. Escalígero consideró los dos poemas como uno solo, y pensó que su autor había sido Valerio Catón. Pese a lo que han afirmado autores como Merkel, Keil y Hermann, la opinión de Escalígero cuenta todavía con seguidores. Pese a la diferencia de estilo y de tema de las dos partes, tampoco se puede negar la posibilidad de que sea uno solo el autor de ambas, como sucede con el autor del *Dialogus de oratoribus* y el de *Agricola.* Se reconoce que, aunque puedan ser dos poemas diferentes, eso no se opone a que ambos sean obra de un mismo autor.

Como sucede con las otras piezas de la *Appendix Vergiliana,* en torno a las *Dirae* se han ideado tantas opiniones como autores, dentro de dos tendencias principales. Se han visto dos Lidias. Mientras la joven de *Lydia* parece ser joven y sin experiencia (verso 157), la señora de las *Dirae* se presenta como una fémina experimentada (verso 103): en consecuencia las dos Lidias no pueden ser una misma.

Digamos lo mismo en cuanto a los autores: los argumentos del metro y del estilo prueban que son dos los poetas que han escrito estos poemas; incluso el tratamiento del tema muestra que el autor de *Lydia* ha sido influenciado por el autor de *Dirae.* Algunos han creído que el autor se ha visto inspirado por la primera y la novena de las *Bucólicas* de Virgilio, y no por su experiencia personal. El poema fue escrito, probablemente, poco después de las *Eglogas,* pero sin intención de plagio.

Como se ve, las cuestiones y problemas que suscitan las *Dirae* siguen sin resolver y cada uno puede oponer lo que le parezca a las opiniones de los demás. En esto se mantienen las *Dirae* dentro de la tónica común a los poemas de la *Appendix Vergiliana* [18].

Como conclusión de todo lo que llevamos dicho: La cuestión de la autenticidad de la *Appendix Vergiliana,* en sus líneas generales, sigue todavía *sub iudice.* Los autores no logran ponerse de acuerdo, aunque todos reconocen que hay partes que pueden considerarse como auténticas de Virgilio, mientras que otras no lo son. En Italia, parece dominar la tendencia afirmativa, sobre todo si tenemos en cuenta las conclusiones a que ha llegado A. Rostagni [19].

En cuanto a cuestiones de lenguaje, de estilo y de otras formas literarias, hay que reconocer que estamos ante poesías de autores diferentes. Pero estos autores, con muy pocas excepciones, pertenecen a una misma época que va desde finales de la República hasta la época de Nerón. Ese, pues, sería el marco cronológico de la *Appendix Vergiliana.*

18 De las *Dirae* se ocupa J. Richmond en las pp. 1122-1125, del artículo citado en la nota anterior.

19 Véase la obra de A. Rostagni, que hemos señalado en la nota 6.

Bibliografía

Recogemos, en estas páginas finales, una selección de la inmensa bibliografía virgiliana. De la amplitud de los estudios virgiliano nos ofrecen una muestra exhaustiva las obras de Mambelli, Peeters y Suerbaum que citamos luego. Con estas listas queremos indicar al lector lo más importante y, al mismo tiempo expresamos nuestra gratitud y deuda a los trabajos de los que nos han precedido. En modo alguno pensamos hacer vana ostentación de conocer los estudios virgilianos en la actualidad. ¡Nada más difícil y nada más extraño a nuestra intención! Hemos preferido presentar, para cada capítulo de nuestro trabajo, la correspondiente bibliografía, pensando siempre en la utilidad de nuestros lectores.

Las Vitae Vergilianae

Aistermann, J.: *De M. Valerii Probi uita et scriptis* (Bonn 1909).

Bayer, K.: *Vergil-Viten* (München 1970). Dentro de la obra *Vergil Landleben,* pp. 654-780.

Brummer, J.: *Vitae Vergilianae* (Leipzig 1912).

— 'Zur Ueberlieferungsgeschichte der sogenannten Donat Vita des Vergil', en *Philologus* 72 (1913) 278-97.

Büchner, K.: Virgilio, Ediz. italiana a cura di Mario Bonaria (Brescia 1963). Primeramente se publicó en la *RE* 8, 1021-1493; posteriormente se publicó en volumen aparte. Contiene una selecta bibliografía, pp. 573-598 a dos cols., que no figuraba en la edic. alemana. En la segunda ed. (Brescia 1986) se ha suprimido la bibliografía.

Diehl, E.: *Die Vitae Vergilianae und ihre antiken Quellen* (Bonn 1911).

Grisart, A.: 'Vitae Vergilianae. Les remaniements de la Vita de Donat', en *L'antiquité classique* 3 (1934) 97-119.

Hardie, C.: *Vitae Vergilianae antiquae* (Oxford 1960).

Mambelli, G.: *Gli studi virgiliani nel secolo XX* (Florencia 1940) 2 vols. Recoge un total de 3952 títulos, publicados entre 1900 y 1940.

Naumann, H.: 'Suetons Vergilvita', en *Rhein. Mus.* 87 (1938) 334-76.

Nettleship, H.: *Ancient lives of Vergil* (Oxford 1879).

Norden, E.: 'De vitis Vergilianis', en *Rhein. Mus.* 61 (1906) 166-77.

Paratore, E.: *Sulla Vita Tibulli e le Vitae Vergilianae* (Roma 1947).

Peeters, F.: *A bibliography of Vergil* (New York 1933 = Roma 1975).

Sabbadini, R.: 'Le Biografie di Virgilio: la redazione umanistica della biografia virgiliana di Donato', en *Studi italiani di filologia classica* 15 (1907) 197-261.

— Quali biografie virgiliane fossero note al Petrarca', en *Rend. dell'Istituto Lombardo* 39 (1906) 369-88.

— 'La vita di Virgilio di Valerio Probo', en *Historia* 6 (1932) 88-95.

Suerbaum, W.: 'Hundert Jahre Vergil-Forschung: Eine systematische Arbeitsbibliographie mit besonderer Berücksichtigung der Aeneis', en *ANRW* 31 (Berlín 1980) 1-358. Sobre las *Vitae antiquae*, pp. 301-308.

Upson, H. R.: 'Medieval lives of Vergil', en *Class. Philology* 38 (1943) 88-95.

Wieser, K.: *Der Zusammenhang der Vergilviten* (Erlangen 1926).

La Vida de Virgilio

Beliesort, A.: *Virgile: Son oeuvre et son temps* (Paris 1949); hay trad. española (Madrid 1965).

Brisson, J.-P.: *Virgile: Son temps et le nôtre* (Paris 1966).

Büchner, K.: *Virgilio*, citado en el apartado anterior.

Carcopino, J.: 'Le Bimillenaire de Virgile', en *Revue des et. latines* 9 (1931) 45-61.

Collignon, A.: *Virgile* (Paris 4 ed. 1903).

Conway, R. S.: *The youth of Vergil* (Manchester 1915).

Dotor, S.: *Virgilio: Estudio y antología* (Madrid 1966).

Fanciulli, T.: *Virgilio: La vita e le opere* (Milano 1927).

Franck, T.: *Vergil: A biography* (New York 1922). Se tradujo al italiano (Lanciano 1930).

Glover, T. R.: *Virgil* (London 1924, 5ª ed.). Hay ediciones más recientes.

Grimal, P.: *Virgile ou la seconde naissance de Rome* (Paris 1985).

Guillemin, A. M.: *Virgile, poète, artiste et penseur* (Paris 1951).

Haecker, T.: *Vergil. Vater des Abendlandes* (bonn 1931). Existen trad. francesa, italiana, inglesa, flamenca, española (Madrid 1945).

Lipparini, G.: *Virgilio: L'uomo, l'opera, i tempi* (Florencia 1924).

Mocchino, A.: *Virgilio* (Milano 1931).

Nardi, B.: *La giovinezza di Virgilio* (Mantua 1927).

Paratore, E.: *Virgilio* (Florencia 1954; 2ª ed. riveduta e corretta).

Suerbaum, W.: 'Hundert Jahre Vergil-Forschung', pp. 36-42.

Turolla, E.: *Virgilio* (Roma 1927 = Milán 1940).

Alföldi, A.: 'Der neue Weltheescher der vierten Ekloge Vergils', en *Hermes* 65 (1930) 369-84.

Alpers, P.: *The singer of the Eclogues. A study of virgilian Pastoral* (Los Angeles 1979).

Berg, W.: *Early Virgil* (London 1974).

— (Ed.) *ancient pastoral: Ramus essays on greek and roman pastoral poetry* (Berwick 1975).

— 'Daphnis and Prometheus', en *TAPA* 96 (1965) 11-23.

Boll, F.: 'Sulla quarta ecloga di Virgilio', en *Memorie della R. Accad. delle scienze dell'Ist. di Bologna,* ser. a 5-7 (1923).

Boyle, A.: *The Eclogues of Virgil* (Melbourne 1976).

Carcopino, J.: *Virgile et le mystère de la IV eglogue* (Paris 1930).

Cartault, A.: *Etude sur les Bucoliques de Virgile* (Paris 1897).

Clausen, W.: 'Callimachus and Latin poetry', en *Greek, Roman and Byzantine Studies* 5 (1964) 181-96.

Coleiro, E.: *An introduction to Vergil's Bucolics with a critical edition of the text* (Amsterdam 1979): Amplia bibliografía pp. 361-440.

Corte, F. della: *Le Bucoliche di Virgilio* (Genova 1985).

Fantazzi, C.: 'Vergilian Pastoral and Roman love poetry', en *Amer. Jourńal of Philology* 87 (1966) 171-91.

Gigante, M.: *Lecturae Vergiliane* a cura di..., vol. I: Le *Bucoliche* (Napoli 1981).

Gim, R.: *De Vergilii stylo bucolico quaestiones selectae* (Leipzig 1910).

Gow, A. D. F.: *Theocritus* (Cambridge 1950).

Grimal, P.: *Les jardins romains à la fin de la république et aux deux premiers siècles de l'Empire* (Paris 1943) 320-443.

Hamblin, F. R.: *The development of allegory in the classical pastoral* (Chicago 1928).

Herrmann, L.: *Les masques et les visages dans les Bucoliques de Virgile* (Bruxelas 1930).

Hubaux, J.: *Le réalisme dans les Bucoliques de Virgile* (Liège 1927).

— *Les thèmes bucoliques dans la poésie latine* (Bruxelas 1930).

Jackmann, G.: 'Die vierte Ekloge Vergils', en *Ann. della Scuola Normale Pisa* 21 (1952) 13-62.

Jeanmaire, H.: *Le messianisme de Virgile* (Paris 1930).

— *La Sybile et le retour de l'âge d'or* (Paris 1939).

Klingner, F.: *Virgil* (Stuttgart 1967).

Krause, E.: *Quibus temporibus quoque ordine Vergilius eclogas scripserit* (Berlin 1884).

Leach, E. W.: *Vergil's Eclogues. Landscapes of experience* (Ithaca 1974).

Linkomies, E.: 'Vergils vierte Ekloge', en *Arctos* 1 (1930) 168-87.

Maury, P.: 'Le secret de Virgile et l'architecture des Bucoliques', en *Lettres d'Humanité* 3 (1944) 71-147.

Monteleone, C.: *L'Egloga quarta. Da Virgilio a Costantino. Critica del testo e ideologia* (Manduria 1975).

Norden, E.: *Die Geburt des Kindes: Geschichte einer religiösen Idee* (Leipzig 1924).

Oppermann, H.: 'Vergil und Octavian', en *Hermes* 67 (1932) 197-219.

Ottis, B.: *Virgil: A study in civilized poetry* (Oxford 1963).

Pfeiffer, E.: *Virgils Bukolika. Untersuchungen zum Formproblem* (Stuttgart 1933).

Pöschl, V.: *Die Hirtendichtung Virgils* (Heidelberg 1964).

Putnam, M. C. J.: *Virgil's pastoral art: Studies in the Eclogues* (Princeton 1970).

Richter, A.: *Virgile: La huitième Bucolique* (Paris 1970).

Rohde, G.: 'De Vergili eclogarum forma et indole', en *Religion und Klassisch-Philologische Studien* 5 (1925) 1-69 = *Studien und Interpretationen* (Berlin 1963) 11-70.

Rose, H. J.: *The Eclogues of Vergil* (Berkeley 1942).

Saint-Denis, E. de: 'Douze années d'études virgiliennes. L'architecture des *Bucoliques'*, en *L'Information littéraire* 6 (1954) 139-47; 184-88.

Segal, Ch.: *Poetry and Myth in ancient Pastoral* (Princenton 1981): Se recogen 15 artículos sobre el tema publicados con anterioridad, entre 1965 y 1977.

Weber, W.: *Der Prophet und sein Gott. Eine Studie zur vierten Ekloge Vergils* (Leipzig 1925).

Webster, T. B. L.: *Hellenistic Poetry and Art* (London 1964).

Westendorf-Boerman, R. E. H.: 'Vergil's debt to Catullus', en *Acta Classica* 1 (1958) 51-63.

Wilkinson, L. P.: *Golden Latin Artistry* (Cambridge 1963).

Witte, K.: *Der Bukoliker Vergil. Die Entsthungsgeschichte einer römischen Literaturgattung* (Stuttgart 1922).

Las Georgicas

Abbe, E.: *The plants of Virgil's Georgics* (Ithaca 1965).

Altevogt, H.: *Labor improbus. Eine Vergilstudie* (Münster 1952).

Bardon, H. y Verdière, R.: *Vergiliana* (Leiden 1971).

Bayet, J.: 'Les premières Géorgiques de Virgile', en *Revue de Philologie* 3 (1930) 128-50; 227-47.

Billiard, R.: *L'agriculture dans l'antiquité d'après les Géorgiques de Virgile* (Paris 1928).

Buchheit, V.: *Der Anspruch des Dichters in Vergils Georgika* (Darmstadt 1972).

Büchner, K.: 'Der Eingang der Georgica', en Bardon-Verdière ed. *Vergiliana* (Leiden 1971) 70-91.

Burck, E.: *De Vergilii Georgicon partibus iussivis* (Leipzig 1926).

— 'Die Komposition von Vergils Georgika', en *Hermes* 64 (1929) 279-321.

Castiglini, L.: *Lezioni intorno alle Georgiche di Virgilio* (Milano 1947).

Coleiro, E.: 'Allegory in the IVth Georgic', en *Virgiliana* (Leiden 1971) 113-23.

Corte, F. della: *Atti del Convegno virgiliano sul Bimillenario delle Georgiche* Napoli 17-19 dic. 1975 (Napoli 1977).

— *Le Georgiche di Virgilio,* libri I-II (Genova 1986).

— *Le Georgiche di Virgilio,* libri III-IV (Genova 1986).

Cumont, F.: 'Les présages lunaires de Virgile et les Selenodromia', en *L'Antiquité classique* 2 (1933) 259-70.

Czech, G.: *Die Komposition des Georgics* (Breslau 1936).

Drew, D. L.: 'The Structure of Virgil's Georgica', en *Amer. Journal of Phil.* 50 (1929) 242-54.

Engelke, C.: *Quae ratio intercedat inter Vergilii Georgica et Varronis Rerum rusticarum libros* (Leipzig 1912).

Frentz, W.: *Mythologisches in Vergils Georgica* (Meisenheim a. Gl. 1967).

Galletier, E.: 'L'éloge de Gallus au IV livre des Géorgiques', en *Bull. de l'Assoc. G. Budé* 12 (1926) 11-29.

Gandeva, R.: 'Die soziale Ideenrichtung der Georgika', en *Studien zur Geschichte und Philosophie des Altertums* (Budapest-Amsterdam 1968) 145-61.

Gigante, M.: *Lecturae Vergilianae,* a cura di vol. II: Le *Georgiche* (Napoli 1982).

Hardie, C. G.: *The Georgics: A transitional poem* (Abingdon-on-Thames 1971).

Herrmann, L.: 'Le quatrième livre des Gèorgiques et les abeilles d'Actium', en *Revue des études anciennes* 33 (1931) 219-24.

Johnston, P. A.: *Virgil's agricultural Golden age. A study of the Georgics* (Leiden 1980).

Kettemann, R.: *Bukolik und Geogik. Studien zu ihrer Affinität bei Vergil und später* (Heidelberg 1977).

Kier, H.: *De laudibus vitae rusticae* (Margburg 1933).

Klingner, F.: 'Uber das Lob des Landlebens in Virgils Georgika', en *Hermes* 66 (1931) 159-89.

Miles, G. B.: *Virgil's Georgics. A new interpretation* (Berkeley 1980).

Oksala, T.: *Studien zum Verständnis der Einheit und der Bedeutung von Vergils Georgica* (Helsinki 1978).

Paratore, E.: *Introduzione alle Georgiche di Virgilio* (Palermo 1938).

Parry, A.: 'The idea of art in Vergil's Georgics', *Arethusa* 5 (1972) 35-52.

Perrotta, G.: 'Virgilio e Arato', en *Atene e Roma* 5 (1924) 1-19.

Sabbadini, R.: 'La composizione delle Georgiche di Virgilio', en *Rivista di Filologia* 29 (1938) 16-22.

Saint-Denis, E. de: 'Une source de Virgile dans les Géorgiques', en *Revue des études latines* 16 (1938) 297-317.

Scazzoso, P.: 'Riflessi misterici nelle Georgiche', en *Paideia* 11 (1956) 5-28.

Schechter, S.: 'The Aition and Virgil's Georgics', en *TAPA* 105 (1975) 347-92.

Schmidt, M.: *Die Komposition von Vergils Georgika* (Paderborn 1930).

Segal, C.: 'Orpheus and the Fourth Georgic', en *American Journal of Philol.* 87 (1966) 307-25.

Ulpiani, C.: *Le Georgiche* (Bologna, 5ª ed. 1934).

Wilkinson, L. P.: 'The intention of Vergils Georgics', en *Greece and Rome* 19 (1950) 19-28.

— *The Georgics of Virgil. A critical survey* (Cambridge 1969).

La Eneida

Bailey, C.: *Religion in Virgil* (Oxford 1935).

Bellessort, A.: *Virgile, son oeuvre et son temps* (Paris 1949): Hay trad. española (Madrid 1965).

Berres, T.: *Die Entstehung der Aeneis* (Wiesbaden 1982).

Bonfanti, M.: *Punto di vista e modi della narrazione nell'Eneide* (Pisa 1985).

Buscaroli, C.: *Il libro di Didone* (Milán 1932).

Camps, W. A.: *An introduction to Virgil's Aeneid* (Oxford 1969).

Carcopino, J.: *Virgile et les origines d'Ostie* (Paris 1912).

Carlsson, G.: 'The hero and fate in Vergil's Aeneid', en *Eranos* 43 (1945) 111-35.

Cartault, A.: *L'art de Virgile dans l'Enéide,* 2 vols. (Paris 1926).

Clausen, W. C.: *Virgil's Aeneid and the tradition of hellenistic poetry* (Berkeley 1987).

Coleiro, E.: *Tematica e struttura dell'Eneide di Virgilio* (Amsterdam 1983).

Conrads, F.: *Quaestiones Vergilianae* (Tréveris 1863).

Constans, L. A.: *L'Enéide de Virgile* (Paris 1954).

Cordier, A.: *Etudes sur le vocabulaire épique dans l'Enéide* (Paris 1939).

D'Anna, G.: *Il problema della composizione dell'Eneide* (Roma 1962).

— *Ancora sul problema della composizione dell'Eneide* (Roma 1962).

Drew, D. L.: *The allegory of the Aeneid* (Oxford 1927).

Duckett, E. S.: *Hellenistic influence on the Aeneid* (Northhampton 1920).

Duckworth, G. E.: *Structural patterns and proportions in Vergil's Aeneid* (Ann Arbor 1962).

Fécherolle, P.: 'La pietas dans l'Enéide', en *Les études classiques* 2 (1933) 161-81.

Fowler, W.: *Aeneas at the site of Rome* (Oxford 1919).

— *Vergil's gathering of the class* (Oxford 1918).

Funaioli, G.: 'La figura di Enea in Virgilio', en *Atene e Roma* 43 (1941) 3-16.

Galinsky, G. K.: *Aeneas, Sicily and Rome* (Princeton 1969).

Gigante, M.: *Lecturae Vergilianae,* a cura di, vol. III: *L'Eneide* (Napoli 1983).

Gillis, D.: *Eros and death in the Aeneid* (Rome 1983).

Guillemin, A.: *L'originalité de Virgile* (Paris 1931).

Haride, Ph.: *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium* (Oxford 1986).

Harrison, S. J.: *Oxford readings in Vergil's Aeneid* (Oxford 1990).

Heinze, R.: *Die augusteische Kultur* (Leipzig 1933) 141-56.

— *Vergils epische Technik* (Leipzig, 4ª ed. 1928).

Heuzé, Ph.: *L'image du corps dans l'oeuvre de Virgile* (Paris 1985).

Highet, G.: *The speeches in Vergil's Aeneid* (Princeton 1972).

Hoffmann, W.: *Die sibillinische Bücher in Rom* (Leipzig 1934).

Hornsby, R. A.: *Patterns of action in Vergil's Aeneid: An interpretation of Vergil's epic similes* (Iowa City 1970).

Hunt, J. W.: *Forms of glory. Structure and sense in Vergil's Aeneid* (London 1973).

Knight, W. F.: *Vergil's Troy* (Oxford 1932).

— *Roman Vergil* (Londres 1944).

Lee, M. O.: *Fathers and Sons in Virgil's Aeneid: Tum genitor natum* (Albany 1979).

Lesueur, R.: *L'Enéide de Virgile. Etude sur la composition rhythmique d'une épopée* (Toulouse 1975).

Lyne, R. O. A. M.: *Further voices in Vergil's Aeneid* (Oxford 1987).

Mackail, J. W.: *The Aeneid of Vergil* (Oxford 1930).

Mehmel, F.: *Vergil und Appolonius Rhodius* (Hamburgo 1940).

Monti, R. C.: *Formular language and poetic design in the Aeneid* (Leiden 1982).

Norden, E.: *P. Vergilius Aeneis Buch* 6 (Leipzig 1916 = Darmstadt 1956).

Oroz, J.: *Bimilenario de Virgilio. Simposio Internacional, Salamanca 16-18 de marzo, 1982,* edit. por... (Salamanca 1982).

Otis, B.: *Virgil. A study in civilized poetry* (Oxford 1963).

Perret, J.: *Les origines de la légende troyenne* (Paris 1942).

Pöschl, V.: *Die Dichtkunst Virgils, Bild und Symbol in der Aeneis* (Berlín, 3ª ed. 1977: Hay trad. inglesa Ann Arbor 1962).

Putman, M.: *The poetry of the Aeneid* (Cambridge Mass. 1965).

Quinn, K.: *Virgil's Aeneid. A critical description* (London 1968).

Suebaum, W.: 'Hundert Jahre Vergil-Forschung: Eine systematische Arbeitsbibliographie mit besonderer Berücksichtigung der Aeneis', en *ANRW* 31 (Berlín 1980) 1-358.

Thomas, J.: *Structures de l'imaginaire dans l'Enéide* (Paris 1981).

Thornton, A.: *The living universe. Gods and men in Virgil's Aeneid* (Dinedin 1976).

Williams, G.: *Technique and ideas in the Aeneid* (New Haven 1983).

Wilson, C. H.: 'Jupiter and the fates in the Aeneid', en *Class. Quarterly* 29 (1979) 361-71.

Bione, C.: *Le forme poetiche dei Greci e dei Romani* Florencia 1931).

Bolaños, J. M.: 'Virgilio, rey del hexámetro', en *Estudios virgilianos en el bimilenario de su nacimiento* (Quito 1931) 70-121.

Bornecque, H.: *Précis de prosodie et métrique grecque et latine* (Paris 1933, 3ª ed.).

Cocchia, E.: *L'armonia fondamentale del verso latino* (Nápoles 1920).

Coleman, R.: 'Verse scansion and the analysis of Latin hexameter rhythm', en *Didaskalos* 4 (1972) 192-205.

Cupaiuolo, F.: *Un capitolo sull'esametro latino* (Nápoles 1963).

— 'Esametro', en *Enciclopedia Virgiliana,* II, pp. 375-79.

Del Grande, C.: *Elementi di metrica latina e cenni di ritmica greca* (Nápoles 1936).

Duckworth, G. E.: *Vergil and classical hexameter poetry. A study in metrical variety* (Ann Arbor 1969).

— 'A rare type of first foot dactyl (three words)', en *American Journal of Philology* 89 (1968) 437-48.

— 'Variety and repetition in Vergil's hexameter', en *TAPA* 95 (1965) 9-65.

Gordon Cooper, Ch.: *An introduction to the latin hexameter* (Melbourne 1952).

Hellegouarchh, J.: 'Sur un type de vers virgilien *vela dabant laeti et spumas salis aere ruebant',* en *Revue des Etudes Latines* 40 (1962).

Hough, J. N.: 'Monosyllabic verse ending in the *Aeneid',* en *Classical Journal* 71 (1975) 16-24.

Jiménez, J.: 'El hexámetro virgiliano', en *Estudios Clásicos* 7 (1963) 146-61.

Johnston, H. W.: *The metrical licenses of Vergil* (Chicago 1929).

Knight, Jackson: 'Homodyne in the fourth foot of the Vergilian hexameter', en *Classical Quarterly* 25 (1931) 184-94.

— *Accentual symmetry in Virgil* (Oxford 1939).

— *Roman Vergil* (London 1954).

Kolár, A.: *De re metrica poetarum Graecorum et Romanorum* (Praga 1947).

Koster, W. J. W.: *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine* (Leiden 1936; 3ª ed. 1961).

Kukula, R. C.: 'Aphorismen über metrischen Lesen', en *Grazer Festgabe* (1909).

Lenchantin de Gubernatis, M.: 'Problemi e Orientamenti di metrica greco-latina', en *Introd. alla Fil. classica* (Mllán 1951) 788-878.

Madvig, H.: *Lateinische Sprachlehre* (Berlín, 3ª ed. 1936): no admite la existencia del *ictus.*

Meillet, A.: *Introduction à l'étude comparative des langues indoeuropéennes* (Paris 1948): tampoco la admite.

Ott, W.: *Metrische Analysen su Aeneis Vergil,* Buch 1 (Tübinga 1973): este autor ha estudiado toda la obra de Virgilio. Sus análisis son dignos de tenerse en cuenta cuando se quiera estudiar la métrica de Virgilio.

Peeters, F.: 'Etude sur l'hexamètre virgilien: temps fort et accent tonique dans les mots formant un molosse', en *Mélanges P. Thomas* (Brujas 1930) 538-45.

Quicherat, L.: 'Les verses hypermètres de Virgile', en *Revue de Philologie* 14 (1890) 51-55.

Shipley, F. W.: 'Problems of the latin hexameter', en *TAPhA* 69 (1938) 134-60.

Wilkinson, L. P.: 'The Augustan rules for dactylic verse', en *Classical Quarterly* 34 (1940) 30-43.

Witte, K.: 'Der Hexameter des Ennius', en *Rhein. Mus.* 69 (1914) 205-32.

Lengua y estilo de Virgilio

Austin, R. G.: 'Virgilian assonance', en *Classical Quarterly* (1929) 46-55.

Cordier, A.: *L'alitteration latine. Le procedé dans l'Enéide de Virgile* (Paris 1939).

Evans, J.: *Alliteratio latina or alliteration in latin verse reduced to rule* (London 1921).

Ferrarino, P.: *L'Allitterazione* (Bologna 1939).

Headlam, C. E. S.: 'The art of Virgil's poetry', en *Classical Review* (1920) 23-26.

Herescu, N. I.: *La poésie Latine: Etudes des structures phoniques* (Paris 1960).

Johnstone, H. T.: 'Rhymes and assonances in the Aeneid', en *Classical Review* (1896) 9-13.

Knight,, Jackson: *Accentual symetry in Vergil* (Oxford 1950).

Kvikala, J.: *Neue Beiträge zur Erklärung der Aeneis* (Praga 1881). Hay un cap. muy extenso, pp. 293-447: 'Ueber die Alliteration in der Aenesis', donde recoge todos los casos, distribuidos por secciones.

— *Roman Vergil* (London, 2ª ed. 1953).

Meillet, A.: *Esquisse d'une histoire de la langue latine* (Paris 1948).

Norberg, D.: *Introduction à l'étude de la versificacion latine médiévale* (Estocolmo 1958).

Norden, E.: *Die antike Kunstprosa* (Leipzig 1961) 2 vols. Hay reciente traducción italiana, muy ampliada.

Polheim, K.: *Die lateinische Reimprosa* (Berlin 1925).

Roiron, P.: *L'imagination auditive de Virgile* (Paris 1908).

Ronconi, A.: 'Alliterazione e stile in Catullo', en *Studi Urbinati* (1939) pp. 1-77.

Vendryes, J.: *Recherces sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin* (Paris 1902).

Wilkinson, L. P.: *Golden Latin Artistry* (Cambridge 1963).

Wölfflin, E.: 'Ueber die allitterierende Verbindungen der lateinischen Sprache', en *Sitz. d. phil.-philol. Akad. d. Wiss* (München 1881).

Fortuna y Presencia de Virgilio

Aliperti, E.: *I poemi di Virgilio in un centone del P. Pietro Angelo Spera*, ossia *La passione di N. S. Gesù Cristo, cantata coi versi di Virgilio* (Napoli 1938).

Arias, I.: 'Virgilio visto por Dante', en *Romanitas* 11 (1972) 265 ss.

Borgen, B.: *De centonibus Homericis et Virgilianis* (Hauniae 1828).

Bourgery, A.: 'Les Bucoliques de Virgile dans la poésie moderne', en *Revue des Etudes Latines* 23 (1945) 134-50.

Broch, H.: *La muerte de Virgilio,* trad. española (Madrid 1979).

Caridi, G.: *Il centone di Proba Petronia* (Nápoles 1971).

Carini, N.: *Virgilio nell'opera filologica di G. Leopardi* (Asís 1964).

Cataldo, A.: 'Il centone di Proba e la tradizione manoscritta virgiliana nel IV secolo', en *MIsc. class. mediev.* 2 (Lecce 1979) 95-118.

Comparetti, D.: *Virgilio nel Medioevo,* 2 vols. (Florencia 1937 = 1972).

Corte, F. della: *Virgilio e noi* (Genova 1982).

Dane, N.: 'The Medea of Hosidius Geta', en *CIJ* 46 (1950) 75-78.

Delepierre, O.: *Tableau de la litterature du centon chez les anciens et chez les modernes* (Londres 1874) 2 vols.

Dello Vicario, A. A.: *Il richiamo di Virgilio nella poesia italiana* (Napoli 1981).

Duckworth, G. H.: 'Maphaeus Vegius and Vergil's *Aeneid.* A metrical comparison', en *Class. Phil.* 64 (1969) 1-6.

Diederich, M. D.: *Vergil in the works of saint Ambrose* (Washington 1931).

Ermini, F.: *Il centone di Proba e la poesia centonaria latina* (Roma 1909).

Gigante, M.: *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei* (Napoli 1979). El capítulo 9 (163-183) está dedicado a Virgilio.

Gransden, K. W.: 'The Aeneis and Paradise Lost', en *Virgil and his Influence,* pp. 95-116.

Guiard, A.: *Virgile et Victor Hugo* (Paris 1905).

Haecker, T.: *Virgilio, Padre de Occidente,* trad. española (Madrid 1945).

Hardie, C.: 'Virgil in Dante', en *Virgil and his influence,* pp. 37-69.

Hasembalg, F.: *De centonibus Vergilianis* (Putbus 1846).

Klaeber, Fr.: 'Aeneis und Beowulf', en *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 26 (1911) 40-48; 339-359.

Lamacchia, R.: *Hosidius Geta: Medea. Cento Vergilianus* (Leipzig 1981).

— 'Centoni', en *Enciclopedia Virgiliana* I, pp. 733-37.

Martindale, Ch.: *Virgil and his Influence. Bimillennial Studies* (Bristol 1984).

Monteleone, C.: *L'Egloga quarta da Virgilio a Costantino* (Manduria 1975).

Monteverdi, A.: 'Virgilio nel Medio Evo', en *Studi medievali* 5 (1932). 266 ss.

Mustard, W. P.: *Classical echoes in Tennyson* (New York 1904).

Nitchie, E.: *Vergil and the English poets* (New York 1966).

Nuttall, A. D.: 'Virgil and Shakespeare', en *Virgil and his Influence,* pp. 71-93.

Oroz Reta, J.: 'Virgilio y los valores del clasicismo y del humanismo', en *Helmantica* 24 (1973) 209-79.

— *Bimilenario de Virgilio. Simposio Internacional* (Salamanca 1982).

Radke, G.: 'Die Deutung der 4. Ekloge Vergils durch Kaiser Konstantin', en *Présence de Virgile* (Paris 1978) 147-59.

Rand, E. K.: 'The Mediaeval Virgil', en *Studi Medievali* n.s. 5 (1932 = Torino 1962) 418-42.

Rawnsley, R. D. B.: 'Tennyson and Virgil', en *Macmillan's Magazine* (1875).

Ricci, M. L.: 'Motivi ed espressioni bibliche nel centone virgiliano *De Ecclesia*', en *SIFC* 35 (1963) 161-85.

Sbordone, F.: *Esegesi virgiliana antica e moderna* (Napoli 1962).

Spargo, J. W.: *Virgil the necromancer. Studies in Virgilian legends* (Cambridge Mass. 1934).

Strati, R.: 'Presenze Virgiliane in Giovanni da Toledo', en *Maia* 38 (1968) 1-51.

Traina, A.: 'Virgilio e il Pascoli di Epos', en *Virgilio e noi,* pp. 99-122.

Vance, N.: 'Virgil and the Nineteenth Century', en *Virgil and his Influence,* pp. 169-192.

Whitfield, J. H.: 'Dante e Virgilio', en *Le parole e le idee* 7 (1965) 3 ss.

Williams, R. D. y Pattie, T. S.: *Virgil. His poetry through the ages* (Londres 1982).

Zabughin, V.: *Virgilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso.* Vol. I: *Il Trecento ed il Quattrocento;* Vol. II: *Il Cinquecento* (Bologna 1921-1923).

Los versos incompletos de Virgilio

Belling, H.: *Studien über die Compositionskunst Vergils in der Aeneide* (Leipzig 1899) pp. 133-61: «Die Hemistichia».

Born, L. K.: 'The centones Vergiliani and the half-lines of the *Aeneid*', en *Classical Journal* 26 (1931) 191-202.

Crump, M. M.: *The growth of the Aeneid* (Oxford 1924).

Duckworth, G. E.: *Structural petterns and proportions in Vergil's Aeneid. A study in mathematical composition* (Ann Arbor 1962).

Lenz, F. W.: 'The incomplete verses in Vergil's *Aeneid.* A critical report', en Bardon-Verdière, *Vergiliana* (Leiden 1971) 158-74.

Mackail, J. W.: 'The constitution of the *Aeneid*', en *Classical Review* 29 (1915) 225-29.

Miller, F. J.: 'Evidences of incompleteness in the *Aeneid*', en *Classiccal Journal* 4 (1909) 341-55.

Münscher, F. W.: 'Die unvollendeten Verse der Aeneide', en *Proceedings of the Städtisches Evang. Gymnasium zu Jahre* (1879).

Polver de Piceis, L.: 'Gli emistichi di Virgilio', en *Annali dell'Ist. Superiore di Magistero del Piemonte* 3 (1928-29) 59-100.

Shipley, F. W.: 'Vergil's verse technique. Some deductions from the half-lines', en *Washington University Studies* 12 (1924) 115-45.

Sparrow, J.: *Half-lines and repetitions in Virgil* (Oxford-London 1931).

Steele, R. B.: 'Incomplete lines in the *Aeneid*', en *Classical Journal* 5 (1910) 226-31.

Walter, O.: *Die Entstehung der Halbverse in der Aeneis*, Diss. Giessen (Bonn-Leipzig 1933).

Zille, M.: *Die unvollendeten Verse der Aeneide* (Leipzig 1865).

La Appendix Vergiliana

Büchner, K.: *Virgilio* (Brescia 1963) 65-216.

Conti, C.: 'Rassegna di studi sull'*Appendix Vergiliana* dal 1955 al 1971', en *Bull. di Studi Latini* 3 (1973) 351-92; 4 (1974) 229-63.

Giomini, R.: *Appendix Vergiliana*, testo, introd. e trad. a cura di... (Florencia, 2ª ed. 1962).

Henry, R.: 'Où en est l'énigme de l'*Appendix Vergiliana*', en *AC* 6 (1937) 357-95.

Lyne, R. O. A. M.: *Ciris. A poem atributed to Vergil* (Cambridge 1978).

Moya del Baño, F.: 'Virgilio y la *Appendix Vergiliana*', en *Bimilenario de Virgilio* (Salamanca 1982) 203-43.

Munari, F.: 'Studi sulla Ciris', en *Atti dell'Accad. d'Italia*, Mem. class. Sc. mor. e storia 4 (1944) 241-367.

Plesent, Ch.: *Le Culex, poème pseudo-virgilien* (Paris 1910).

— *Le Culex. Etude sur l'alexandrinisme latin* (Paris 1910).

Richmond, J.: 'Recent work on *Appendix Vergiliana* (1959-75)', en *ANRW*, 31, 2, 1112-1154.

Salvatore, A.: *Appendix Vergiliana.* I: *Ciris, Culex,* recensuit... (Turín 1957).

— *Appendix Vergiliana.* II: *Dirae (Lydia), Copa, Moretum, Catalepton*, recensuit... (Turín 1960).

— *Appendix Vergiliana.* I: *Epigrammata et Priapea.* Testo ed interpretazione a cura di... (Napoli 1963).

— *Appendix Vergiliana.* II: *Culex. Dirae (Lydia), Copa, Moretum,* Testo trad. e note critiche a cura di... (Napoli 1964).

Westendorp-Boerma: 'Où en est aujourd'hui l'énigme de l'*Appendix Vergiliana*', en *Vergiliana* (Leiden 1971) 386-421.

Indice General

NOTA PRELIMINAR 7

LAS VITAE VERGILIANAE

LAS *VITAE VERGILIANAE* 9

Vita Suetonii (uulgo *Vita Donatiana*) 11
Vita Focae 13
Vita Seruii 13
Vita Probiana 14
Vita Philargyrii 15

CARACTER Y AUTORIDAD DE LOS BIOGRAFOS 15

Valerio Probo 16
La *Vita Suetonii* 19
La *Vita Bernensis* 19
La *Vita Donati* 20
La *Vita Focae* 23
La *Vida de Servio* 25
Stemma Vitarum 27

VIDA DE VIRGILIO

Antecedentes 31
Sus padres 33
Fecha y lugar de su nacimiento 34
Prodigios de su nacimiento 36
Virgilio en Roma y Nápoles 43
Círculos literarios 44
Lucrecio 45
Catulo 47

Mecenas 49
Amigos de Virgilio 49
Muerte del poeta 51

LAS *BUCOLICAS* Y LA POESIA PASTORIL

La poesía pastoril 55
Originalidad de Virgilio 57
Disposición de las *Eglogas* 60
Temática de las *Eglogas* 65
La *Egloga* 4 67

LAS GEORGICAS

Las *Geórgicas*, canto de la tierra 73
Significado de poema 74
Política de Augusto y actualidad de las *Geórgicas* 76
Contenido técnico de las *Geórgicas* 82
1. Los campos y los astros 82
2. Los dones de Baco 83
3. Amor y muerte 84
4. El llanto de Orfeo 85
Sentido espiritual del poema 86
Diversidad y unidad de las *Geórgicas* 90
Ideal geórgico de Virgilio 91
Las ideas religiosas y morales 93
Intenciones y alusiones políticas 97

LA ENEIDA

Génesis y proyecto del poema 101
Entre la historia y la leyenda 103
La *Eneida, ¿opus imperfectum?* 106
La concepción patriótica de Virgilio 109
La *Eneida,* epopeya national 111
La personalidad de Eneas 117
Concepción religiosa de la *Eneida* 121
Significado y simbolismo de la *Eneida* 127

LA METRICA DE VIRGILIO

El hexámetro latino 131
Virgilio y el hexámetro latino 135
La cesura 136
Dáctilos y espondeos 138
Hexámetro espondaico 140
Ictus y acento 141

Lectura del hexámetro latino
Final de los hexámetros 145
Licencias y defectos poéticos 148

LENGUA Y ESTILO DE VIRGILIO

La lengua de Virgilio 157
1. Los adjetivos 157
2. La declinación 159
3. El verbo 159
4. Advertencias sintácticas 160
El estilo vigiliano 162
La aliteración 166
Asonancia 169
La rima 172
Repetición 173
Línea áurea 176
Conclusión 177

FORTUNA Y PRESENCIA DE VIRGILIO

Los primeros tiempos 179
El siglo IV 183
Dante y Virgilio 188
Virgilio en el humanismo 193

EXCURSUS I

¿Vergilius o Virgilius? 199

EXCURSUS II

Los versos incompletos de Virgilio 203
Algunas consideraciones previas 204
Distribución de los hemistiquios 205

EXCURSUS III

La *Appendix Vergiliana* 210
Catalepton 212
El *Culex* 213
El *Ciris* 214
Las *Dirae* 215

BIBLIOGRAFIA 217

INDICE GENERAL 229

Los contenidos de este libro pueden ser reproducidos, en todo o en parte, siempre y cuando se cite la fuente y se haga con fines académicos, y no comerciales

THEOLOGY LIBRARY
3 3613 00069 9851

CREATIVE COMMONS